# LES VRAIS PRINCIPES
## DE
# LA VERSIFICATION.

# LES VRAIS PRINCIPES
## DE
# LA VERSIFICATION
## DÉVELOPPÉS PAR UN
# EXAMEN COMPARATIF
## ENTRE LA LANGUE
# ITALIENNE ET LA FRANÇAISE,




On y examine et l'on y compare l'accent qui est la source de l'harmonie des vers, la nature, la versification, et la musique de ces deux langues. = On y fait voir l'ANALOGIE qui existe entre elles. = On y propose les règles pour composer des vers lyriques, et les moyens d'accélérer les progrès de la Musique en France. = Et, en relevant dans la langue française les beautés qui la rendent susceptible de tous les charmes de la Poésie et de la Musique, on la venge des imputations de ceux qui lui refusent de la douceur et de l'harmonie.

PAR ANT. SCOPPA, Sicilien,

Employé extraordinaire à l'Université impériale, Auteur de plusieurs ouvrages sur la Littérature italienne et française, Membre de l'Académie des Arcades, de celle *del Bon Gusto* de Palerme, et d'autres Académies.

---

*Discat quid in litteris proprium, quid commune; quæ cum quibus cognatio.* QUINT. lib. 1, cap. 4.

PARIS,

Chez COURCIER, Imprim.-Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins, n° 57.

1811.

*Tout Exemplaire du présent Ouvrage, qui ne portera pas, comme ci-dessous, la signature de l'Auteur, sera contrefait. Les mesures nécessaires seront prises pour atteindre, conformément à la Loi, les fabricateurs et les débitans de ces Exemplaires.*

# TABLE DES MATIÈRES

## Contenues dans ce premier Volume.



☞ Par tous ces articles on démontre l'existence de l'accent italien dans tous les mots français (*Voy.* §§ 495, 566 et suiv.); et l'on expose les raisons par lesquelles cet accent pourrait être plus frappant et plus énergique que celui de la langue italienne. *Voy.* §§ 28, 29, etc., 33, 448, 595, pag. 407 et suiv. §§ 538, 539; 823, part. 3.

## SECONDE PARTIE.

---

## PRÉCIS

### DES MATIÈRES CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

### *Troisième partie.*

On explique les différentes espèces de compositions poétiques.

Entre les différens exemples de ces compositions, se trouvent plusieurs pièces choisies dans les poésies du célèbre abbé *Meli*, sicilien.

On parle des drames qu'on destine à la musique, et l'on donne des règles pour la formation des vers lyriques.

Des licences poétiques.

### *Quatrième partie.*

On compare les deux langues, italienne et française, relativement aux sons des lettres, des syllabes, des mots, à leurs racines, à leur accent, à leur syntaxe.

On parle de la supériorité qu'on veut donner à la langue française sur l'italienne.

Préjugés en faveur de la langue française.

On examine si la langue française peut se prêter à la musique, aussi bien, ou presque aussi bien que l'italienne; si elle a des défauts qui s'opposent à la bonne musique, et si le climat, le goût et le génie des Français en sont un obstacle.

On parle des motifs qui ont accéléré les progrès de la musique en Italie, et de ceux qui l'ont retardée en France.

On propose les moyens les plus opportuns pour accélérer les progrès de la musique chez les Français.

COPIE *d'une Lettre de* M. LEULLIETTE, *Professeur de l'Ecole Centrale, faite en* 1802, *à* M. G. GARNIER, *Préfet du Département de Seine et Oise, actuellement Sénateur-Président.*

MONSIEUR LE PRÉFET,

« JE viens de lire, avec beaucoup d'attention, un
» manuscrit qui m'a été confié par M. *Scoppa*, conte-
» nant un Ouvrage dont il m'a dit que vous avez eu la
» bonté de lui suggérer l'idée. Il m'a paru prouver,
» d'une manière victorieuse, l'analogie qui existe entre
» *la poésie italienne et la poésie française.* L'auteur relève
» le mérite de notre langue, et la venge des imputa-
» tions de ceux qui lui refusent de la douceur et de
» l'harmonie ; il démontre, par une infinité d'exemples,
» tous choisis avec un goût délicat, qu'elle est aussi ex-
» pressive, aussi propre à rendre tous les mouvemens
» de l'ame, et les agrémens de la musique, que la
» langue italienne à laquelle on avait déféré jusqu'ici
» la supériorité.

» Je ne doute pas que cet Ouvrage ne puisse être
» infiniment utile aux littérateurs des deux nations ; il

» ne peut surtout qu'honorer extrêmement la nôtre. L'ac-
» cueil, Monsieur, que vous voulez bien faire à cet es-
» timable étranger, sera pour lui un titre d'autant plus
» encourageant, que vous réunissez les qualités de
» l'Homme-de-Lettres distingué, à celles de Magistrat.

» Permettez que je profite de cette occasion, pour
» vous renouveler l'expression de mes sentimens respec-
» tueux ».

LEULLIETTE.

LETTRE *de M. l'Abbé* SICARD, *Membre de l'Institut, et Directeur de l'Ecole des Sourds-Muets, à* M. ANTONIÒ SCOPPA, *au sujet du premier Essai de cet Ouvrage, imprimé en* 1803.

« RECEVEZ, Monsieur, au nom de tous les Français, » amateurs de leur langue qui, comme nos heureuses » armées, a fait la conquête de presque toute l'Europe, » les remercîmens que nous vous devons pour le zèle » vraiment généreux avec lequel vous l'avez vengée des » détractations de ses injustes ennemis. L'Ouvrage que » vous m'avez communiqué, et que vous allez publier, » sur la *Poésie italienne*, est encore plus l'apologie de » notre langue, que celle de la vôtre.

» J'aurais desiré seulement qu'il s'y fût glissé moins » de fautes de ponctuation : le sens de vos phrases serait » mieux compris, et les tournures italiennes dont il ne » vous était pas facile de vous garantir toujours, blesse- » raient moins l'oreille de ceux qui n'ont pas le bonheur » d'être familiarisés avec votre langue enchanteresse. » Mais vous êtes ordinairement si clair dans vos expli- » cations, si juste dans vos principes, si vrai dans vos » critiques; et vous avez établi avec tant d'avantage la » parfaite conformité qui se trouve entre la langue de » l'heureux climat que vous habitez, et celle que nous » parlons, entre notre versification et la vôtre, que j'aime

» à le croire (et je me plais à vous le dire), que les
» Français, dont l'oreille est la plus délicate, dont vous
» défendez avec tant d'énergie et de courage, la plus riche
» et la plus belle des propriétés, vous pardonneront avec
» plaisir les légères incorrections qui quelquefois dé-
» parent votre style, sans jamais affaiblir la force de votre
» logique. Je fais des vœux, Monsieur, pour que votre
» Ouvrage soit aussi connu qu'il le mérite; et vous ob-
» tiendrez des droits à l'estime des littérateurs de tous
» les pays, comme vous en avez à la reconnaissance des
» Français.

J'ai l'honneur de vous saluer,

SICARD.

*Paris, ce 4 mai 1803, ou 14 floréal an 11.*

LETTRE *de M.* A. E. M. GRÉTRY, *Membre de l'Institut et de la Légion d'honneur, de l'Académie Philarmonique de Bologne, etc., à M.* SCOPPA, *homme de lettres, au sujet de cet ouvrage sur* les Vrais Principes de la Versification, *etc.*

Paris, 22 décembre 1810.

« VOUS me demandez, Monsieur, si j'approuve vos
» *Principes sur la Versification*, relativement à ce qui
» concerne la musique. Oui, Monsieur, vous êtes dans
» les vrais principes : et je pense comme vous lorsque
» vous dites que la langue française a un accent et un
» rhythme qui doivent répondre exactement au rhythme
» musical ; et que dans les vers on peut considérer les
» pieds rhythmiques comme une petite césure qui tou-
» jours doit rencontrer une bonne note. Les poëtes
» lyriques ont presque toujours négligé cette symétrie,
» et les parodistes n'ont pas fait une chanson qui ne
» fourmille de fautes de cette espèce. Vous aurez droit
» à la reconnaissance publique, Monsieur, en vengeant
» notre langue des fausses imputations dont on l'accable.
» Recevez aussi mes remercîmens pour les services que
» vous rendez à l'art que je professe. »

J'ai l'honneur de vous saluer,

GRÉTRY.

# PRÉFACE.

D'APRÈS l'idée qu'on peut se former des petits traités ordinaires de Versification, soit italienne, soit française, on croira peut-être que les deux gros volumes que je présente au public, sous le titre de *Vrais Principes de la Versification*, doivent contenir des matières étrangères à mon sujet, et bien plus de choses que je n'en promets. Mais si l'on fait attention au nouveau plan que je me suis proposé de suivre pour répandre un plus grand jour sur cette matière, pour en développer avec plus d'exactitude, les vrais principes (1) et pour faire l'appli-

(1) M. l'abbé d'Arnaud, en parlant du dessein technique de la versification française, déclare que, *jusqu'à présent, nous n'avons eu là-dessus que des élémens très-imparfaits, sans la moindre vue, dépouillés de toute discussion*. Il dit *que cette matière demanderait à être traitée par quelque auteur qui ouvrît dans la versification un monde nouveau, où l'on pût acquérir des richesses sans nombre.*

Le comte *Algarotti* (*Sag. sull' Oper.*), dit que *les Arts*

cation de ces mêmes principes aux deux langues, italienne et française, dont je prétends démontrer l'analogie par une méthode comparative; l'on s'apercevra facilement que sous ce nouveau point de vue la versification peut être l'objet d'un travail très-étendu, en le considérant dans ses différens rapports. Tous ces principes et ces rapports divers pourraient, il est vrai, se réduire à un Traité comparatif très-simple et très-court: mais, en ce cas, il faudrait supposer que tout y serait clair, évident, prouvé, et généralement reconnu; au lieu que dans le plan que je me propose, ayant à combattre une infinité de préjugés, je me trouve obligé à chaque pas de démontrer par des raisons et par des faits, tous les principes que je veux établir.

L'accueil favorable dont plusieurs littérateurs italiens et français ont honoré un

---

*auraient besoin de tems en tems d'être rappelés à leurs principes constitutifs.* Ainsi l'on doit savoir gré à l'auteur qui se propose de porter les lumières de l'analyse sur les connaissances qui concernent ces mêmes Arts, pour les perfectionner et les asseoir sur des principes invariables.

petit Essai de ce même Ouvrage, imprimé à Paris en 1803, sous le titre de *Traité de la Poésie italienne rapporté à la Poésie française* (1), a été pour moi un motif d'encouragement, et m'a donné plus de confiance dans mes propres forces. Dès ce moment je conçus le projet d'approfondir, par une étude sérieuse, cette matière qui semble toute neuve; de régulariser mon premier plan, et de lui donner bien plus d'étendue, à l'aide des nouvelles découvertes que des méditations assidues pourraient me suggérer; d'ajouter de nouveaux exemples, les mieux choisis qu'il me serait possible, soit en poésie soit en musique, dans la littérature des deux nations; de revenir sur quelques-unes de mes premières idées, et de les rectifier; de porter jusqu'à l'évidence la démonstration des vérités que j'avais mises en avant; et enfin de répondre

(1) J'eus l'honneur de dédier ce premier Essai à S. E. le Comte Sénateur et Président G. Garnier, qui était alors Préfet de Versailles. Ce grand amateur de la littérature de ces deux langues m'en a proposé lui-même le sujet, m'a engagé à y travailler, et il a eu la bonté de m'accorder tous les encouragemens qui étaient en son pouvoir.

à toutes les objections que l'on pourrait opposer à mon système. J'ai espéré qu'après un nouveau travail de plusieurs années, je pourrais, en donnant une nouvelle édition de mon Ouvrage, présenter un Recueil complet des Principes de la Versification, qui fût utile aux littérateurs français aussi bien qu'aux italiens, et qui pût mériter, mieux que mon premier Essai, l'approbation et l'agrément du public.

En m'imposant ce devoir, j'ai vu que la matière d'un simple Traité de Versification s'augmentait dans mes mains, à mesure que la réflexion me faisait connaître tous ses rapports avec les langues, avec leurs élémens les plus éloignés, et avec la littérature en général. Frappé de la grande ressemblance, qu'on avait voulu méconnaître, de la versification italienne avec la versification française, et des rapports de l'une et de l'autre avec celle des Latins et des Grecs, je n'ai pu m'empêcher d'en faire remarquer l'évidence aux littérateurs des deux nations. Mais comme l'harmonie des vers italiens est fondée sur la distribution symétrique des accens, il m'a fallu en démontrer

montrer d'abord l'existence dans tous les mots de la langue française, et faire voir en même tems que c'est principalement sur le jeu de ces mêmes accens qu'était fondée la versification des anciens. De plus, la versification du langage n'a été inventée dans son origine que pour le chant: elle n'est qu'une copie fidelle de la versification de la musique, c'est-à-dire de la manière dont elle est accentuée, phrasée et mesurée: la parole, pour s'élever au chant, a dû suivre exactement ce modèle (1). De là j'ai conçu que la théorie des vers était étroitement liée à celle du chant, et que cette seconde était la base de la première: et c'est précisément sur les principes naturels de

(1) M. l'abbé Batteux, dans son ouvrage intitulé: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, dit: « La musique » avait autrefois beaucoup plus d'étendue qu'elle n'en a » aujourd'hui. Elle donnait les grâces de l'art à toutes » les espèces de sons et de gestes: elle comprenait le chant, » la danse, la versification, la déclamation.... Aujourd'hui la musique proprement dite se réduit au seul » chant... Cependant la séparation est venue plutôt des » artistes que des arts mêmes, qui sont toujours restés » intimement liés entre eux »

la musique que j'ai fondé le système de la versification des langues. Par une suite de l'analogie que je me suis proposé d'établir entre la langue italienne et la française, il m'a fallu démontrer que les vers français, si semblables aux vers italiens, doivent se prêter à la mélodie du chant, puisque les vers italiens s'y prêtent avantageusement. Mais, comme l'énergie des accens, source de la mélodie, peut souvent être paralysée par la complication de plusieurs défauts inhérens à la nature des mots dans lesquels ils sont enveloppés, j'ai saisi avec empressement l'occasion d'examiner et de faire voir, en établissant une comparaison entre la langue française et la langue italienne, quelles qualités leur sont communes, et en quoi chacune d'elles est supérieure à l'autre. Je me suis appliqué à dissiper toutes les chimères que l'auteur de *la Lettre sur la Musique*, ou plutôt *contre la Musique française*, a voulu réaliser pour prouver que la langue française est essentiellement rebelle au chant. Par un enchaînement naturel de ces raisonnemens, il m'a fallu préparer dans le plan de mon Ouvrage toutes les

idées nécessaires pour faire connaître quels ont été les motifs extérieurs et accidentels qui ont retardé les progrès de la musique en France, et quels sont les moyens sûrs qu'on pourrait employer pour en accélérer la marche.

Sans m'engager ici dans un plus long détail sur tout ce que je vais exposer dans cet Ouvrage, je crois en avoir dit assez pour faire saisir à mes lecteurs le plan et la distribution des objets que je me suis proposé d'embrasser sous le titre *des Vrais Principes de la Versification*, appliqués à la langue italienne et à la française; pour faire voir que les différens objets dont se composent ces deux volumes, ont une liaison très-intime avec la matière que j'y veux exposer.

D'après ce plan, cet Ouvrage sera divisé en quatre parties. Dans la première, je parlerai de l'accent, de la prononciation des langues anciennes, des vers des langues vulgaires en général, de la division du tems dans les vers, de même qu'il se divise dans la musique, du rhythme, etc.

La seconde partie comprendra la théo-

rie de la versification, la nature et la construction des différentes espèces de vers, les observations sur tout ce qui peut contribuer à leur perfection ou à leur imperfection, la césure, la rime, l'élision, les enjambemens des vers, la propriété des voyelles et des consonnes pour tout ce qui a rapport à l'harmonie imitative.

Dans la troisième partie, j'expliquerai les différentes espèces de compositions poétiques; je parlerai des drames destinés au chant, et des licences poétiques.

Enfin, la quatrième partie contiendra la comparaison de la langue italienne avec la langue française, et l'analyse des élémens qui composent ces deux langues: on en comparera les accens, les sons et les propriétés des lettres et des syllabes, les voyelles sonores, et les voyelles sourdes et muettes qu'on reproche à la langue française. On parlera des inversions, de quelques caractères particuliers qui donnent de la supériorité à la langue française, de l'influence des climats, des causes qui ont retardé les progrès de la musique en France, et des moyens pour les accélérer.

Une analyse exacte sera établie à la suite de chaque article où l'on examine les différentes espèces de vers dont on fait usage dans la poésie des deux langues : en les décomposant dans leurs élémens, on fera connaître d'une manière infaillible les différences naturelles qui les distinguent ; et, partout, la versification italienne sera comparée, article par article, avec la versification française, et souvent avec la latine, pour faire voir l'analogie très-intime qui existe entre elles.

Le plan de cet Ouvrage, partagé en quatre parties et subdivisé en plusieurs chapitres et en plusieurs articles, en augmentant les difficultés de mon travail, m'a procuré l'avantage d'examiner méthodiquement la matière sous ses différens points de vue, et de pouvoir offrir un nombre considérable de découvertes intéressantes qui semblent découler comme les conséquences nécessaires du principe de l'harmonie. Ces découvertes combinées avec les vérités déjà connues, font de l'art des vers un corps de science raisonnée et suivie, ramenée à des principes aussi vrais et aussi

solides que la nature même; et provoquent une espèce de réforme dans la versification française qui, de l'aveu des Français mêmes, a été considérablement négligée dans ses rapports avec la musique. Les vérités qui vont détruire radicalement tous les paradoxes qu'on a pu inventer contre l'une des plus belles langues du monde, paraîtront à leur tour paradoxales, malgré leur évidence, aux yeux fascinés de certaines personnes; et elles choqueront les préjugés consacrés par le tems, soutenus par les sophismes de quelques auteurs d'un grand nom, et souvent par l'ignorance indolente et de bonne foi. Il y a des martyrs zélés de l'habitude, prêts à se soulever à la moindre nouveauté que l'on veut introduire: et il y a des partisans acharnés prêts à défendre les préjugés les plus absurdes, quand ils ont un intérêt à les faire servir à la vanité de leur amour-propre.

Relever dans la langue française toutes les beautés qui la caractérisent et qui dans tous les tems l'ont rendue aimable et admirable au goût des peuples, et des littérateurs les plus éclairés de toutes les nations; l'as-

socier à la langue italienne, que J.-J. Rousseau appelle douce, sonore et harmonieuse; découvrir certaines qualités marquantes qui lui donnent quelquefois l'avantage sur la langue italienne; mettre en évidence tous les ressorts qui de cette même langue, jadis rebelle à l'harmonie des vers et à celle de la musique, selon le jugement passionné de quelques fanatiques, font maintenant une langue qui se prête admirablement à l'une et à l'autre; sans doute ce n'est pas le moyen de plaire à tout le monde : et la découverte de toutes ces qualités précieuses, et de bien d'autres encore que je vais analyser dans le cours de cet Ouvrage, m'attirera, je le prévois, la persécution de quelques petits esprits italiens, qui prétendent que leur langue est exclusivement belle (1), et la satyre de quelques savans

(1) Madame de Staël, dans son roman de *Corinne*, extasiée de la musique et de la versification italienne, s'exprime de la manière suivante : « Non, les Italiens, » satisfaits de tous les avantages que leur langue offre » à la perfection de leur poésie et de leur musique, ne » sont pas assez fous et d'un orgueil assez intolérant pour » vouloir *sévir* contre l'écrivain qui donne à la langue

français, qui voudraient faire croire que les beautés réelles admirées dans leurs productions, sont dues uniquement à l'activité prodigieuse de leur talent, qui a su triompher de tous les obstacles que la langue, par ses imperfections, s'obstinait à leur opposer (1).

» française les mêmes ou presque les mêmes droits à la » musique, qu'à l'italienne. » Ce petit trait qui semble lancé contre l'Essai de mon Ouvrage imprimé en 1803, caractérise bien l'humeur d'une intolérance littéraire : par le mot *sévir*, on dirait qu'on est tout prêt à se battre contre l'écrivain qui cherche la vérité pour modérer le ridicule de certains esprits fanatiques. Il est aisé de répéter ce qu'on entend dire (*dixit, dicam*), lorsqu'on n'est pas obligé de le prouver! De petits traits semblables à celui de madame de Staël, sont commodes, parce que, pour me servir d'une expression de Montesquieu, *on peut les lancer sans essayer beaucoup son esprit*.

(1) Je ne suis pas le premier à m'apercevoir de cette vanité déplacée de certains auteurs ; elle a été signalée, entre autres, par le célèbre *Cesarotti* (*Saggio sulla filosofia delle Lingue, Rischiaramenti apologetici*, n° 1.), à l'endroit où il parle des auteurs français qui appellent leur langue, *povera*, *imbarazzata*, *antimusicale*, *antipittorica*, *schizzinosa*, *fredda*, *monotona* : ces auteurs, dit-il, *sono costretti dal lor proprio interesse a magnificar la lingua degli originali che traducono, ed umiliare la propria, perchè in tal guisa procacciano, o scusa alla imperfezione, o gloria al successo.*

Que dirai-je de quelques poëtes lyriques et de quelques musiciens, dont les premiers, ignorant l'esprit de la versification, composent impunément de mauvais vers qu'ils destinent au chant ; et les seconds, étrangers aux vrais principes de leur art, adaptent à des vers médiocres, un chant plus médiocre encore, et qui, pour couvrir l'insuffisance de leurs talens, se rejettent toujours sur les défauts de la langue qui les empêchent, disent-ils, de faire mieux? Détruire une maxime, unique ressource de leur impuissance, et ces lieux communs fort utiles pour eux sans doute, mais très-funestes aux progrès de cet art enchanteur, n'est-ce pas le moyen de m'attirer tous les effets de leur mécontentement?

Toutes ces considérations m'auraient détourné, sans doute, de l'idée d'entreprendre, en donnant cette nouvelle édition, une tâche aussi difficile, si l'espérance de découvrir au moins quelques idées capables d'ouvrir le chemin au perfectionnement de cette branche de littérature, ne m'eût fait un devoir de m'y livrer avec courage, et de sacrifier à l'intérêt de la vérité et aux

progrès des beaux-arts, tous les égards personnels. A cette espérance s'en joint encore une autre très-flatteuse pour moi, c'est celle de mériter l'approbation des savans éclairés qui soutiennent ma plume, et qui, affranchis de l'esclavage des préjugés et de la routine, sauront apprécier au juste le système et les idées que je leur soumets.

C'est de l'impartialité de ce grand nombre de savans italiens et français qui honorent la littérature, que j'attends avec résignation le jugement d'un Ouvrage que je crois fondé sur les bases simples et invariables de la nature de l'harmonie, et que je crois capable d'expliquer tous les phénomènes les plus compliqués de la versification; avantage inestimable, sans lequel l'art des vers serait toujours un jargon obscur et vulgaire, sans principes et sans raison.

La censure de ces savans, qu'Horace, dans son Art Poétique, honore avec justice du titre *de bons et de prudens*, pourra faire connaître quel prix on pourrait attacher aux nouveautés que je vais exposer, et qui me semblent de la nature de celles dont Cicéron dit: *novitates si spem aliquam afferunt, ut*

*tamquam in herbis non fallacibus fructus appareat, non sunt illæ quidem repudiandæ.* Cependant, ne voulant point m'approprier les idées des autres, je déclare que celles que je présente avec un air de nouveauté, sont en grande partie les mêmes qui se trouvent éparses çà et là dans les ouvrages des meilleurs auteurs italiens et français, et que j'ai voulu réunir et combiner ensemble pour former un corps de science utile à la belle littérature.

La sévérité de cette critique que je réclame avec instance, loin de m'effrayer, sera pour moi un motif d'encouragement dans la publication d'un Ouvrage qui a pour objet principal la recherche de la vérité et les progrès des beaux-arts. Rien, en effet, ne serait plus propre à remplir l'objet que je me propose, que le secours d'une censure aussi modérée que sage, qui, méditée dans le silence des passions, examinerait toutes mes idées en détail, les approuverait et les modifierait en partie, et en partie les rejetterait, s'il était nécessaire, comme des idées que j'ai pu, emporté par l'ardeur de me rendre utile, hasarder sans fondement, mais

toujours sans prétention et avec une défiance convenable. Les vérités utiles ne peuvent être épurées que dans le choc des opinions; et souvent, pour en atteindre une, il faut passer, comme le dit M. de Fontenelle, par des théories qui ne sont réelles que dans l'imagination de l'auteur qui les a enfantées. C'est à ces sortes de tentatives qu'on doit souvent les découvertes les plus intéressantes. Mes vœux seront accomplis si cette heureuse fermentation d'opinions et de critiques produit l'effet que je desire; et si, en substituant à des idées fantastiques des idées vraies, profondes, et plus dignes du sujet, d'autres plumes plus habiles et plus savantes parviennent enfin à établir la théorie de la versification sur des principes raisonnés, et à perfectionner un Ouvrage que, depuis long-tems, les grands littérateurs paraissent desirer. En attendant qu'on puisse faire mieux, je me flatte de mériter l'estime du public, qui m'est infiniment précieuse, si, en osant entreprendre le premier un Traité comparatif de la littérature des deux langues, je puis contribuer à éveiller les talens, et à leur ouvrir une nouvelle route

par laquelle on puisse s'élever avec plus de sûreté et de gloire sur le Parnasse italien et français.

Après ces protestations sincères de reconnaissance envers les sages censeurs qui auront la bonté de m'éclairer sur les méprises qui pourraient se glisser dans mon Ouvrage ; je laisse au public le droit de juger de quel œil de mépris on doit regarder la satyre de certains petits savans qui, sans connaître la connexion de mes idées ni le principe d'où elles partent, critiquent sourdement un Ouvrage que leur lâche ignorance n'a pas le courage de combattre ouvertement. On aura de la peine à croire que des Italiens, jaloux des beautés de leur langue, aient osé me faire un crime de ce que j'ai voulu établir une analogie entre la langue française et la langue italienne, deux langues voisines, et regardées dans tous les tems comme deux sœurs, dont la mère commune est la latine. A les entendre, c'est porter atteinte aux propriétés de ma patrie, que de les associer à celles de la langue française. Les Français pourront rabaisser leur langue pour faire l'éloge de l'italienne ;

les Italiens et tous les savans du monde entier pourront préférer à leur propre langue les graces, la précision et la littérature de la langue française; et moi seul je ne pourrai, du moins à leur avis, user du même droit, sans manquer à la bienséance, ou sans trahir les intérêts de ma patrie (1). Insensés! Ignorent-ils que le lit-

(1) L'abbé *Cesarotti*, dans son excellent Ouvrage, dont le titre est : *Saggio sulla filosofia della Lingue*, répond à peu près aux mêmes reproches qu'il avait reçus du comte *Napione*. Je vais rapporter les propres termes dont il se sert, et qu'il a empruntés de son collègue M. *Merian* : « Il patriotismo è senza dubio una bella virtù : » praticatela come cittadino : amate, servite, difendete » la vostra patria ed il gran Capo che la governa : morite » per loro se bisogna. Ma nella vostra qualità d' uomo di » lettere, voi non avete patria; voi siete cittadino del » mondo. Amate il vero; gustate il bello; e siate giusto » con tutte le nazioni. »

S'il est permis à l'inquisition littéraire de pousser l'intolérance jusqu'à vouloir défendre la comparaison de deux langues, et le droit de relever les beautés de l'une et de l'autre; de quel anathème aurait-on dû foudroyer l'opinion hérétique du savant italien *Jacobo Martelli* qui, pour établir la supériorité du vers alexandrin des Français, a voulu, quoiqu'à tort, ravaler le vers italien héroïque, qui, dit-il, n'est un vers qu'en grace de la rime?

térateur est citoyen de l'Univers ; qu'en fait de beaux-arts, la vérité est de tous les lieux et de tous les tems, qu'elle a partout un droit de bourgeoisie ; et que dans une nation civilisée, il faut regarder comme des gens estimables, tous ceux qui s'appliquent avec amour et avec étude aux progrès des sciences et des arts ?

En soumettant cet Ouvrage à la censure d'un public éclairé, il ne me reste qu'à réclamer son indulgence pour les incorrections qui peuvent déparer mon style. J'écris dans une langue qui ne m'est pas assez familière, pour que je puisse en suivre exactement le génie, et me garantir de certaines expressions et de certaines tournures italiennes. Sans vouloir en déprécier l'élégance, j'ai été obligé de m'en tenir à la maxime, qu'il vaut mieux s'occuper des choses que des mots, encouragé par cet avertissement de Sénèque ( Ep. 115. ) : *Nimis anxium esse te circa verba, et compositionem, mi Lucili, nolo : habeo majora quæ cures ? Quaere quid scribas, non quemadmodum* (1).

(1) *Nobis contra agendum, ut non quod placet, splendidiusque videtur, sed quod verum est assequamur.* ( Murat. Antiq. Dissert. 33. )

Le seul desir de mettre en évidence des vérités utiles à la belle littérature, pourra excuser les défauts de mon style, et la faiblesse de mes talens; et m'autoriser à dire:

*Da veniam scriptis, quorum non gloria nobis*
*Causa, sed utilitas, officiumque fuit.*

Et de répéter avec Tibulle:

*Quamquam mea cognita virtus*
*Terret, ut infirmæ nequeant subsistere vires;*
*Incipiam tamen....*
*Est nobis voluisse satis. Animum non carmina jacto.*

PRÉCIS

# PRÉCIS HISTORIQUE

## SUR L'ORIGINE ET LES PROGRÈS

# DE LA POÉSIE

### DES LANGUES ITALIENNE ET FRANÇAISE.

Si le droit de priorité sur l'origine de la poésie vulgaire pouvait assurer la prééminence d'une nation sur les autres par rapport aux qualités et à la perfection de la poésie de nos tems, les Provençaux, appuyés d'une opinion presque généralement reçue chez les savans, pourraient être fiers d'avoir été les premiers, ou entre les premiers, à donner l'exemple d'une nouvelle versification qui fait à présent les délices du Parnasse italien et français. Mais l'invention même, qui est un des plus grands bienfaits du génie, n'est pas la perfection de la chose inventée : en naissant elle se montre informe et grossière : et les arts, toujours inconstans dans leurs progrès, suivant toujours les révolutions des empires, passent de climats en climats, de nations en nations, selon l'influence ou d'un grand prince qui les protège et les nourrit, ou d'un génie créateur qui communique à tout ce qui l'entoure le feu sacré dont il est embrasé. Ainsi telle nation qui brillait autrefois sur les autres,

soit par l'invention, soit par la culture et le perfectionnement des choses inventées, occupe de nos jours le dernier rang, et il ne lui reste de son ancienne gloire qu'un souvenir tardif et stérile.

Quelles que soient cependant les disputes qui existent entre les Espagnols et les Français (sans faire mention à présent de ce que les Siciliens pourraient prétendre) pour décider laquelle de ces deux nations a été la première à cultiver la poésie, il suffit ici d'avouer seulement que les Toscans n'ont affiché là-dessus aucune prétention : ils se contentent de réclamer l'honneur et la gloire qu'ils croient avoir acquise en perfectionnant ce que leurs voisins avaient entrepris les premiers; et ils reconnaissent, si l'on veut, les Provençaux pour leurs premiers maîtres, comme le dit l'abbé *Andres*, dans son excellent ouvrage *dell' origine, de' progressi e dello stato attuale d'ogni Letteratura*.

Mais cette priorité même des Provençaux n'a aucun rapport à l'invention de l'art, et n'est que relative aux nations de l'Europe, dans les momens de la régénération des lettres, et du passage de la barbarie à l'état de civilisation. Car, en analysant ces recherches, on verra que ce n'est qu'aux Arabes que l'on doit l'origine d'un art qui fait les délices des peuples civilisés : et les Arabes mêmes, loin d'en avoir été les inventeurs, ne l'ont acquis que des Latins et des Grecs dont la versification dans le fond est la même, ou presque la même que celle des Italiens et des Français, comme je le ferai voir dans le cours de mon Ouvrage.

On n'a qu'à lire l'ouvrage lumineux du même abbé *Andres*, pour s'assurer, d'une manière plus évidente, de la vérité de ce que j'avance en faveur des Arabes. Les travaux assidus de ce savant sur la bibliothèque *Arabico-Hispana* de l'Escurial ont répandu beaucoup de clarté sur l'obscurité de l'histoire : et toutes ses découvertes, qu'il ne cite jamais sans les prouver par des manuscrits très-authentiques, méritent une pleine confiance : elles prouvent assez que l'Espagne, la France et l'Italie doivent reconnaître de cette nation étrangère le commencement de la culture des sciences et des arts qui gémissaient depuis longtems sous le joug des barbares du Nord. Les Arabes, habitans d'une péninsule inculte, ces membres d'une nation errante qui ne vivait que de rapine et de brigandage, furent les protecteurs des beaux-arts qui avaient été honteusement chassés de l'Europe. On ne peut oublier le nom du calife *Almamond*, qu'on appelle, à juste titre, l'*Auguste des Arabes*, fameux par la protection que, malgré quelque défense de sa religion, il accordait aux sciences et aux arts. Mais c'est surtout en Espagne (1) que les Califes firent briller leur goût pour les arts et les sciences ; ils protégèrent les Muses qui

(1) L'Espagne (que les Grecs appelaient *Hespérie*, c'est-à-dire occidentale, et *Ibérie* à cause du fleuve Hyberus) gouvernée par les Suèves, les Goths et les Alains qui, au commencement du v[e] siècle, en chassèrent les Romains, tomba, vers l'an 717, au pouvoir des Sarrasins, peuple d'Arabie, qui y régnèrent plus de cinq cents ans. La Gaule Gothique fut soumise aussi à la domination de ces Arabes en 719.

s'y fixèrent comme dans leur véritable patrie. Pour donner une idée de la culture des lettres chez cette nation que nous appelons *barbare*, il suffit de dire qu'il n'y a rien d'exagéré dans l'expression de cet auteur anonyme qui, dans son *Histoire de la Poésie française*, publiée en 1717, dit, sous l'autorité d'autres écrivains dignes de foi, *qu'il y avait plus de poëtes parmi les Arabes qu'on n'en compte dans tout le reste du monde entier*. La poésie était leur occupation favorite. *Abilabba-Abdalla*, fils du calife *Motaz*, ne dédaigna point d'écrire un *Epitome de la classe poétique*, dans lequel on raconte la vie de cent vingt-un poëtes du premier ordre. Un autre ouvrage qui a pour titre *Théâtre des Poëtes*, formait une bibliothèque composée de vingt-quatre volumes. Le *Casiri*, célèbre compilateur de la bibliothèque *Arabico-Hyspana* de l'Escurial, ne craint pas d'avancer que le mérite des poëtes arabes peut égaler celui des Grecs et des Latins; et l'abbé *Andres* (tome I, chap. IX, pag. 156 *et seqq.*) soutient, par de fortes raisons et des autorités de grand poids, que nous devons aux Arabes le retour des sciences en Europe: et, quant à la poésie, ce sont eux qui nous en ont inspiré le goût. L'on voit en effet (dit le même *Andres*, chap. XI) la grande ressemblance de nos vers avec les leurs, quant à la rime, la structure et l'accent.

Entre les Français et les Espagnols qui cultivèrent avec le plus de succès la poésie dont les Arabes leur avaient donné le goût, on doit distinguer les Troubadours provençaux qui, par l'harmonie de leurs vers enchanteurs, ont fait tant de bruit dans

l'Europe occidentale. Les princes se fesaient alors un délicieux plaisir de composer des vers en langue provençale. L'histoire des Troubadours est remplie des noms de ces personnages : on y parle, entre autres, de Guillaume, duc d'Aquitaine qui composa des vers l'an 1100; de Pierre III, d'Alphonse Ier, de Jacques-le-Conquérant, de Pierre Ier, de Jacques Ier, de Thibaut, roi de Navarre; de Charles d'Anjou, frère de Saint-Louis, roi de Naples et de Sicile; de Henri, duc de Brabant; de Pierre Mauclerre, comte de Bretagne; de Raoul, comte de Soissons, etc. Il existe encore à l'Escurial un Code dont *Casiri* (tome I, pag. 126) fait mention, et qui rappelle la dispute littéraire entre *Abu-Jahia*, fils du roi de Tolède, et *Almotemed*, roi de Cordoue, pour obtenir le prix de la poésie. On cite encore avec respect le nom du prince immortel Frédéric II qui, en accordant sa protection aux littérateurs et aux poëtes, fut poëte lui-même : et on n'a pas oublié ses fameux cantiques faits par le roi Alphonse X, fils de Saint-Ferdinand : ce roi se loue de son père pour l'amour et la protection qu'il accordait aux Troubadours : et à la Paléographie espagnole on voit dans les livres des comptes et dépenses du roi *don Sancio IV*, des sommes payées par la cour aux Jongleurs.

Ce ne fut donc pas seulement Anacréon qui, 500 ans avant Jésus-Christ, par ses talens poétiques, fesait les délices de la cour d'Hypparcus, fils de Pisistrate, et de Polycrate, roi de Samos, où il fut comblé d'honneurs et de présens : en des temps

peu éloignés de nous, les poëtes ont aussi été accueillis et gratifiés par les grands monarques protecteurs des belles-lettres.

Par ces encouragemens les poëtes provençaux, ainsi qu'Homère, Simonide, Arion, Thespis, et d'autres anciens héros de la poésie, allaient parcourir l'Europe de contrée en contrée. Ce n'est pas que leurs courses fussent seulement entreprises par l'envie de se faire un nom; ils y étaient aussi portés par l'indigence qui n'accompagne que trop souvent les enfans d'Apollon. Cela pourtant ne dégradait point le mérite de leurs talens : semblables aux troupes habiles des comédiens d'aujourd'hui, ils abordaient les châteaux et les palais des grands et des rois, et ils y étaient reçus avec transport : ils étaient admis à la table de ces grands seigneurs : et là, tels que Phémyus et Démodocus à la table d'Alcinoüs et de Pénélope, ils chantaient des vers parmi les applaudissemens et les cris d'admiration : et les princes, pour leur témoigner une éclatante reconnaissance, se dépouillaient de leurs habits pour les en revêtir en présence de tout le monde : grande marque d'honneur et de distinction en ces tems-là (1).

(1) Je profite de cette occasion pour prévenir une difficulté qu'on pourrait me faire dans le cours de mon Ouvrage, précisément à l'endroit où je m'engage à répondre à ceux qui attribuent à l'influence des climats les progrès des sciences et des arts. On pourrait croire que le génie pour la belle littérature est originaire des provinces méridionales de la France limitrophe de l'Italie. Mais on reviendra de cette idée lorsqu'on saura qu'en même tems que les chansons fesaient du bruit dans le

L'Allemagne sentit leur influence : Bielfeld cite comme une époque très-heureuse le règne de Frédéric-Barberousse qui non-seulement honora la poésie provençale en comblant de dons les Troubadours, mais aussi composa lui-même, à leur exemple et en leur langue, un madrigal. Les Anglais en profitèrent aussi pour leur propre langue : ce fut à l'aide des Troubadours (dit *Dryden*, *Préface aux Fables*), que *Chaucer*, poëte anglais, amplifia, polit, illustra leur langue que le même *Dryden* appelle *stérile* : Richard 1er voulut s'entourer de Troubadours, et cultiva leur poésie. Ainsi, dit le même *Andres*, tous les princes, les rois, les empereurs se faisaient un honneur de se montrer habiles dans la poésie provençale.

Par le commerce des poëtes provençaux dans toute l'Italie, la poésie provençale obtint l'honneur d'être la mère de la poésie italienne, comme le prouvent *Bembo*, *Equicola*, *Varchi*, *Speroni*, et d'autres auteurs italiens, dont *Bastero* (*Prefaz. alla Crusca provenzale*) fait un très-long catalogue pour confirmer cette vérité. Il n'y a pas d'auteur italien qui ait prononcé plus ouvertement son opinion en faveur des Provençaux que *Bembo* (Pros. 1) :

---

Midi, du tems de Philippe 1er (an 1060), les Normands fesaient des merveilles en vers : et cette province qui depuis a donné les Malherbes, les Sarrasins, les Segrais, les Fontenelles, les Corneilles, etc. montrait dès-lors la passion et le génie pour la poésie. (*Voyez* l'abbé Massieu, *Histoire de la Poésie française*.)

« *Nè solamente*, dit-il, *molte voci, come si vede, oppure* » *alquanti modi del bel dire presero dalla Provenza* » *i Toscani; anzi essi ancora molte figure del par-* » *lare, molte sentenze, molti argomenti di canzoni,* » *molti versi medesimi le furarono : e più ne furaron* » *quelli che maggior sono stati, e migliori poeti* » *reputati : il che agevolmente vedrà chiunque le* » *provenzali rime piglierà fatica di leggere* ». De là *Bembo* fait une longue description de tout ce que la poésie italienne avait pris des Provençaux. *Redi* fait aussi un long dénombrement de ceux d'entre les Italiens et les étrangers qui, en écrivant en langue toscane, s'étudièrent à mêler avec leur poésie beaucoup de mots, beaucoup de phrases et beaucoup de tournures et manières provençales. Le célèbre *Tiraboschi*, dans son ouvrage sur l'Histoire de la littérature italienne, se joint aux auteurs cités, et il parle aussi de la rime et des différens genres de compositions poétiques que les Italiens avaient imités des Provençaux. Qu'on lise à ce sujet l'ouvrage de *Vincenzo Gravina, della Ragion poetica*, liv. II, pag. 132, et *l'Istoria della volgar poesia del Crescimbeni*. Les trois pères de la littérature moderne en Italie *Dante*, *Boccaccio*, *Petrarca* étaient extrêmement versés dans cette poésie étrangère : on sait d'ailleurs que ce dernier vécut longtems en Provence, et qu'il étudia pendant quelque tems à Paris; et, à ce que *Tassoni* nous assure, *il Petrarca molto prese da' rimatori Provenzali* : quant à *Boccaccio*, on reconnaît communément qu'il fit passer dans son Décaméron beaucoup de richesses

qu'il choisit dans les petits poëmes des romans et des nouvelles provençaux. Mais entre ces trois c'est particulièrement *Dante* qui a fort bien démêlé avec sincérité ce que l'Italie avait emprunté des Français, et surtout des Troubadours (1).

Pour confirmer cette vérité presque communément reçue, je ne citerai qu'un seul exemple, pris de ces fameux vers de Mossen Giordi de Valence que Pétrarque, qui vint au monde long-tems après, s'appropria en véritable plagiaire. Voici les vers de l'ancien français :

1. *E non he pau, e no tinc quim' guerreig :*
2. *Vol sombre el ciel, e nom' movi de terra ;*
3. *E no estreich res e tot le mon abras ;*
4. *O y lié de mi, e vull, a altri gran be :*
5. *Si no es amor, donchs aço que sera.*

Pétrarque prit le cinquième vers tout entier, et le plaça dans le sonnet 101 :

S'amor non è, che dunque è quel ch' io sento?

Et il choisit les autres vers en les traduisant mot à mot, pour former le sonnet 103 :

Pace non trovo, e non ò da far guerra,
E volo sopra il cielo, e giaccio in terra;
E nulla stringo e tutto il mondo abbraccio;
Ed ò in odio me stesso, ed amo altrui.

---

(1) Ces observations ont porté *Giusto Fontanini* (*lib.* 1, *de Elog. italic.*, *cap.* 7), amené par l'autorité de *Brunetto Latini*, à prétendre non-seulement que *la lingua provenzale fu la più dilettevole e la più comune che tutti gli altri lin-*

Ce n'est donc pas sans fondement que le comte de Caylus, membre de l'Académie des Inscriptions et Beaux-Arts, accuse de plagiat les Italiens qui, dit-il, ont souvent battu les Français avec leurs propres armes : et ce n'est pas sans raison que *Millot* (Discours préliminaire) dit que les Provençaux ouvrirent le chemin aux Italiens, et leur fournirent des modèles à imiter (1).

---

*guaggi* (comme je dirai dans la quatrième partie de mon ouvrage, au chap. 3); mais aussi que *la lingua provenzale* (de même que le dit *Varchi*) *fu madre in gran parte dell' italiana dopo il secolo undecimo.*

(1) M. Fauchet (*Orig. de la langue et de la poésie française*) s'exprime ainsi : « Pétrarque et ses semblables se sont aidés des » plus beaux traits des chansons de Thibaut, roi de Navarre.... » et je montrerai bien dans nos fabliaux et les livres plus » anciens, que *Boccace* prit cinq ou six de ses meilleures et » plus plaisantes nouvelles.... Ils n'ont pas eu honte de cueillir » des fleurs de si beaux jardins dressés par nos meilleurs poëtes. »

L'abbé Massieu, dans son *Histoire de la Poésie française*, en parlant de ces fleurs écloses sur l'ancien Parnasse français, s'exprime ainsi : « Toute l'Europe reconnaît que la France.... » soit que l'on considère ses chansons bachiques, amoureuses ou » satyriques, l'emporte non-seulement sur l'Espagne et l'Italie » moderne, mais encore sur l'ancienne Italie et l'ancienne » Grèce. »

Etienne Pasquier (*Recherches de la France*, liv. VII, chap. 3), n'a pas cru tomber dans une exagération outrée en disant que Jean de Mehun, auteur du *Roman de la Rose*, et qui fleurissait au tems de Philippe-le-Bel, pouvait à lui seul contrebalancer le mérite de tous les poëtes italiens, sans excepter celui de *Dante*, que d'autres auteurs français plus modérés et plus justes ont su mieux connaître et honorer.

Quel que soit cependant le degré de plagiat dont on accuse les anciens poëtes italiens, quelle que soit l'antériorité du tems dans lequel la belle littérature fleurit chez les Provençaux, et de là passa aux Italiens; on ne pourra jamais refuser à ces derniers la gloire d'avoir été les seuls qui aient poussé au plus haut degré de perfection les sciences et les beaux-arts ensevelis déjà sous les ruines de l'Empire romain. Les Arabes, les Espagnols, les Français, les Anglais et toutes les autres nations, dit *Andres* (tome 1, chap. 12, pag. 339, édit. de Parme), ont été comme ces Egyptiens et ces Asiatiques qui les premiers ont cultivé les lettres : mais les Italiens peuvent être regardés comme les Grecs qui ont cueilli tout le fruit de la culture littéraire. Ainsi le beau pays

Ch' Appennin parte, e il mar circonda e l'Alpe,

en prenant des autres, et en imitant le beau partout où il se trouve, a servi de modèle (comme le dit le même *Millot*) aux autres dans la carrière poétique.

La vérité de tout ce que j'avance dans ce Précis historique ayant été suffisamment prouvée par une approbation presque générale, et confirmée par de nouvelles découvertes; je réclame maintenant les droits de ma patrie, et j'en appelle au jugement des Français eux-mêmes, pour décider avec impartialité sur l'objet de cette discussion, ou pour concilier, s'il est possible, les autorités qui semblent être partagées sur la priorité qu'on donne aux Provençaux, et celle qu'on accorde aux Siciliens. La Sicile s'est toujours vantée d'avoir été le berceau de la poésie

italienne : et loin de renoncer à un titre qui touche de près la gloire et l'orgueil national, elle s'appuie de l'opinion constante de tous les tems, qui semble former un droit de prescription : elle s'entoure de plusieurs autorités qui lui servent d'égide pour combattre ceux qui conspirent à lui enlever ce titre précieux dont elle jouissait paisiblement. Elle offre souvent à l'examen ce passage de *Dante* (*Volg. Eloq.*) : « *Ex acceratis*, dit-il, *quodammodò vul-* » *garibus Italis, inter ea quæ remanserunt in cribro* » *comparationem facientes honorabiliùs ac honorifi-* » *centiùs, breviter seligimus : et primò de siciliano* » *examinemus ingenium : nam videtur sicilianum* » *vulgarem sibi famam præ aliis adsciscere, eò quòd* » *quidquid poetantur Itali sicilianum vocatur.* » Ces dernières paroles qui par leur clarté n'ont besoin d'aucune explication, pourraient faire pencher la balance en sa faveur : elles sont prononcées par un écrivain respectable par son ancienneté qui remonte presque jusqu'à la moitié du XIII$^{e}$ siècle.

Pétrarque, qui lui succéda dans le siècle suivant, confirme ouvertement la même opinion dans ses ouvrages en vers et en prose, où il semble s'énoncer de la manière la plus positive : *Ecco i due Guidi*, dit-il au chapitre quatrième *del Trionfo d'Amore* :

Ecco i due Guidi che già furo in prezzo,
Onesto Bolognese, e i Siciliani
Che fur già i primi, e quivi eran da sezzo.

Il ne s'exprime pas avec moins d'énergie dans l'épître qui précède les livres de ses lettres fami-

lières qu'il composa vers l'an 1360. Il fait mention de ses ouvrages dont une partie avait été écrite en prose, une autre en vers latins, et une troisième « *pars mulcendis vulgi auribus intenta : suis et ipsa legibus utebatur : quod genus apud Siculos (ut fama est) non multis ante sæculis renatum, brevi per omnem Italiam ac longiùs manavit, apud Græcorum olim et Latinorum vetustissimos celebratum, siquidem apud Romanos rithmico tantùm carmine uti solitos accepimus.* » Ce témoignage éclatant qu'on ne peut soupçonner d'aucune partialité, jette le plus grand jour sur l'obscurité d'une matière ensevelie dans l'oubli de presque dix siècles qui, selon que le célèbre *Muratori* nous le fait observer (*Préf. à la parfaite Poésie*), marquent le tems de la corruption de la langue latine : Pétrarque nous apprend qu'il suivit dans ses poésies ce genre de versification qu'on avait vu renaître en Sicile quelques siècles avant ; c'est-à-dire qu'il fut connu chez les Italiens deux ou trois cents ans avant le XII$^{e}$ siècle lorsque la langue et la poésie italiennes commencèrent à être repolies, comme le dit *Muratori* : et par son mot *renatum*, il nous fait entendre qu'il avait ouï dire que ce même genre de versification était employé anciennement par le vulgaire des Romains.

Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans le passage cité, ce sont les paroles *brevi per omnem Italiam ac longiùs manavit*. L'expression *ac longiùs* semble prouver évidemment que non-seulement la poésie des Siciliens fut la première à se répandre par toute l'Italie, mais encore dans les plus beaux pays méri-

dionaux au-delà des Alpes. C'est pour cela que le même *Muratori* [ *loco citato*, et ailleurs (1) ], *Castelvetro* ( *Giunta alla prima Pros. del Bembo*, pag. 169), et d'autres auteurs soutiennent que ce fut aux Siciliens que l'Italie fut redevable de l'avantage d'avoir commencé à cultiver dans son sein les principes et le goût d'une nouvelle versification qui, fécondée et illustrée par le génie de plusieurs écrivains célèbres dans les fastes de la belle littérature, fait à présent les délices de l'Europe civilisée.

Pour porter plus d'évidence dans cette discussion, et confirmer à ma patrie un droit que les Provençaux veulent lui disputer, et pour former en même tems un précis historique sur les progrès des poésies italienne et française; il faut transporter nos idées à l'époque de la décadence et de la ruine totale de l'Empire romain. La langue italienne qui, dès le commencement de sa formation, fut appelée *vulgaire*, prit les premiers et les plus éloignés élémens de son être dans la nature de la langue latine. Avant même que la splendeur et l'autorité des empereurs n'eût reçu aucun affaiblissement, la langue commençait déjà à se corrompre par le concours et le commerce des étrangers de différentes nations à Rome : mais cette corruption n'eut plus de limites

(1) *Omnium eruditorum calculo jam firmatum est, primos in Italiâ Siculos vulgarem linguam italicam nimirùm usurpasse ad condendos versus. Quæ omnium vetustissima poemata italicæ linguæ supersunt siculis poetis tribuuntur.* (Murat., Antiq. mod. ævi, Dissert. 40, pag. 703.)

lorsque les Goths, les Huns, les Erules, les Grecs, les Lombards, les Francs, les Allemands vinrent tour-à-tour inonder l'Italie, et porter le bouleversement et le pillage dans le sein de la capitale du monde (1). Ainsi la langue, qui avait reçu d'abord quelque altération, commença à prendre une forme différente par le mélange de plusieurs autres langues, d'où l'on vit résulter un nouveau jargon dont le

(1) Les motifs les plus puissans qui contribuent à la corruption et à un changement presque total d'une langue quelconque (ce qui produit de tems en tems des langues nouvelles), sont sans contredit la prononciation, et les changemens de domination : les vainqueurs apportent avec eux leurs lois, leurs mœurs et leur propre langue. Cette langue devient toujours dominante, soit que le peuple trouve son intérêt à parler le langage de la cour, soit que le nouveau prince oblige les sujets à le parler : les Romains imposaient aux peuples vaincus le devoir de parler la langue latine, comme le dit Saint-Augustin : *Imperiosa civitas Roma, non solùm jugum, verum etiam linguam suam domitis gentibus pacto societatis imposuit.* Voy. Plin., Hist. nat., III. 5. *Just. Lips.*, *de Pronon. ling. lat.* Ils ont bien connu qu'une seule langue commune attache par de forts liens les citoyens à la patrie et au gouvernement. Il est remarquable que les Romains voulurent respecter la langue greque, comme à présent l'Empereur des Français veut protéger en Italie la langue toscane.

Quant à la prononciation, elle ne peut changer une langue que par le changement, par le retranchement, par l'addition et par la transposition des lettres de chaque mot : voilà les quatre sources d'où se forment de nouveaux mots altérés, déguisés et différens des premiers. Ainsi la langue déjà asservie, en subissant une révolution nécessaire, jette les fondemens d'une langue nouvelle.

vulgaire se servait dans le commerce familier, pendant que les savans et les honnêtes gens s'efforçaient de conserver, autant qu'ils le pouvaient, la dignité et la pureté de la langue latine. Mais la force et l'habitude du bas peuple l'emporta enfin sur les efforts des savans; ensorte que tout le monde se décida à parler leur langue, qui de là fut appelée *vulgaire;* ce qui, selon *Muratori*, put arriver vers le onzième siècle.

Mais pendant que cette révolution arrivait en Italie, en France et en Espagne, où la langue recevait ses modifications suivant les circonstances et le génie propre à chaque nation (1), la Sicile avait déjà long-tems avant subi une révolution pareille, par les invasions des Sarrasins arrivés à plusieurs reprises, depuis l'an 649 jusqu'à l'an 827, et même jusqu'à l'an 1060, dernière époque à laquelle ils furent chassés à jamais de la ville de Messine : et outre cela, la langue latine y était déjà altérée, corrompue par l'influence des Vandales qui firent une descente dans cette île en 440, et par la domination des Goths, qui y régnèrent depuis l'an 493 jusqu'à l'an 555, lorsque Bélisaire s'empara de ce pays. Les Siciliens avaient donc aussi leur langue

(1) De ces modifications résultèrent les trois langues appelées *sœurs*, parce que leur mère commune fut la latine : *Exploratum sanè est* (dit *Murat.*, Antiq. ital., tome II, Dissert. 32), *et extra controversiam jamdiù positum, ex latinæ linguæ corruptione, et veluti ex illius tumulo emersisse linguam non tantummodò nostram, sed gallicam atque hyspanicam.*

vulgaire :

vulgaire ; et ils étaient dominés par les Arabes qui, de même qu'ils le firent quelque tems après chez les Espagnols, inspirèrent aux habitans le goût de la versification. Les Siciliens, guidés par une finesse d'oreille très-sensible à l'ordre et à l'harmonie qui sont la cause physique du plaisir, s'aperçurent les premiers qu'il y avait dans leur langue naissante un certain ordre mélodieux résultant, non d'une quantité prosodique, telle qu'on la remarque dans les syllabes longues et brèves des mots grecs et latins, mais plutôt d'une autre mesure, qui est l'effet de l'accent aigu, distribué avec art dans un nombre déterminé de syllabes. Ils purent donc sans aucun effort imiter le goût et la versification des Arabes leurs conquérans ; et l'exemple de ces derniers fut une étincelle qui alluma le feu de leur imagination ; leur génie et la disposition naturelle de leur esprit en reçurent un développement subit et brillant. C'est précisément à cette époque, si je ne me trompe, qu'on devrait rapporter les expressions de *Pétrarque* dans le passage cité : *fama est.... non multis ante sæculis.*

En exposant ainsi l'origine de la poésie sicilienne, je tâche de ne me point écarter de l'opinion générale ; et je suis la marche ordinaire que les grands littérateurs ont assignée à l'origine des poésies française et espagnole. Je conviens que les Arabes ont été les premiers instituteurs des Siciliens par rapport à la belle littérature ; car on peut supposer qu'ils furent les premiers à leur apporter les arts, en même tems qu'ils introduisirent dans cette île une nouvelle langue

vulgaire. Mais je ne croirais pas avancer un paradoxe, en disant qu'avant l'arrivée des Arabes dans cette île, les Siciliens avaient une langue vulgaire à eux, ainsi qu'une versification vulgaire que ces conquérans trouvèrent semblable à la leur (1). On sera

(1) Il y aurait de fortes raisons pour prouver que, même avant la domination des Sarrasins, il y avait en Sicile une langue vulgaire : elle a pu commencer dès le moment où la Sicile échue en partage à l'empereur d'Orient, depuis l'an 335 et 364, s'éloigna de l'influence des Latins et de leur langue. La corruption du grec et du latin, augmentée par le mélange des langues des Vandales et des Goths qui y dominèrent depuis l'an 440 de J.-C. jusqu'à l'an 535, a pu donner occasion (si elle ne la donna en effet) de former une nouvelle langue, et en même tems une nouvelle versification, dont le goût semble être attaché au sol, à ce sol fortuné générateur, dans tous les tems des sciences et des arts. Cette ancienne langue vulgaire devait être la même ou presque la même que celle qu'on parlait au tems de Frédéric II, et même (pour me servir de l'expression de Pétrarque), celle qui existait *non multis antè sæculis* avant de se former en Italie ; ce qui pourrait se rapporter à l'an 800 à peu près ; et qui suppose qu'elle a dû être préparée par un mouvement très-lent, au moins trois cents ans avant (*), c'est-à-dire vers l'an 500. La versification même, qui était en vogue vers l'an 800, a dû être préparée au moins deux ou trois siècles avant : car enfin nous voyons, d'après ce que les plus grands littérateurs nous assurent, que la poésie vulgaire des Français et des Espagnols ne se répandit chez ces deux nations que vers le XI[e] siècle, c'est-à-dire presque quatre cents ans après qu'elles en eurent tiré les principes de la littérature arabe. On pourrait donc prouver que la langue et la versification vulgaires existaient en Sicile long-

(*) Ainsi Lipsius, *Epist.* 44, dit : *A tercentis annis ab hinc mutabitur sermo ; nec posteri fortassè agnoscent.*

moins étonné de ce que j'avance lorsqu'on saura, par ce que je vais démontrer dans le cours de cet ouvrage, que la versification vulgaire est la même ou au moins presque la même que celle des Latins. Or il n'y aurait rien d'extraordinaire que les génies siciliens, frappés de l'harmonie des vers latins, eussent créé, si l'on peut le dire, cette nouvelle versification, eux qui, selon l'expression vulgaire, naissent naturellement poëtes; eux qui, même sans être versés dans les lettres, même ceux de la plus basse classe des laboureurs, en sillonnant leurs champs, font retentir les airs de la douce harmonie de leurs vers galans ou badins, en improvisant avec une facilité étonnante, et sans jamais se tromper

tems avant l'arrivée des Sarrasins: et qui sait si les Italiens ne reçurent pas de la Sicile l'exemple et le modèle de leur langue vulgaire, comme ils en reçurent la versification? Qui pourrait douter en effet, par la nature même des choses, que la langue latine a dû se corrompre en Sicile quelques siècles avant que cela n'arrivât en Italie, soit par son éloignement du centre de l'empire, soit par les changemens politiques? Il est certain en outre, que la langue vulgaire dans cette île n'a point eu d'autre modèle qu'elle-même; car, entre les trois langues nouvelles, la sicilienne approche le plus de sa source latine.

Au reste, j'avoue que ces réflexions ne sont que de simples conjectures: car enfin, comment pourrait-on porter un jugement assuré sur une matière couverte des ténèbres de presque douze siècles, compliquée d'une infinité d'incidens, et influencée par différentes nations, différentes langues, différentes mœurs et différens gouvernemens? Ces recherches au-delà de mes forces seront peut-être le sujet des occupations d'un Sicilien très-savant qui travaille maintenant à illustrer les monumens glorieux de sa patrie.

d'un accent qui puisse offenser même légérement, les oreilles les plus délicates. Les voyageurs qui ont eu le bonheur de parcourir, pour leur instruction, l'heureux pays de la Sicile, ont dû admirer certainement, entre tant de merveilles qu'offre la nature du sol et du climat, le concours de plusieurs personnes du bas peuple qui partent de leurs villages, vont parcourir les rues de Messine et de Palerme, et, tels que les charlatans et les aventuriers, proposer, pour de l'argent, d'improviser des vers sur un sujet donné à volonté par ceux qui ont envie d'admirer les effets prodigieux de leur imagination (1).

---

(1) Pour avoir une idée du génie brillant et profond qui caractérise les habitans de cette île fortunée, on pourrait lire Cicéron, *de claris Oratoribus*, tom. I, cap. 12, pag. 395; *in Quæst. tuscul.*, tom. II, lib. I, cap. 8, pag. 238, où les Siciliens sont appelés *lepidi et penetrantes*; *Divinat. in Verrem*, où il dit : *Illi quidem est hominum genus nimis acutum*; *in Verrem*, *Orat.* 6, où il dit : *ità acutè ut Siculum.*

Michel-Ange Fardella, dans son ouvrage *de universæ Philosophiæ Systemate*, tom. I, Part. V, pag. 435, en parlant des Siciliens, dit : *Quædam autem architectrix et robusta mens ad scientias et artes longiùs promovendas comparata, maximè in sicula gente elucet : hinc olim Trinacria, teste Cicerone, romanæ juventutis athenæum fuit, in quo Gorgias, Empedocles, Archimedes, Euclides Megarensis, pluresque alii summi rhetores, philosophi et mathematici floruerunt.* On trouve les mêmes idées dans la Poétique d'Antoine *Minturno*, liv. II, pag. 129. On parle encore à Rome de l'anecdote sur le célèbre Perez, jésuite espagnol, professeur de Théologie au grand Collége Romain : ses écoliers ne pouvaient pénétrer la profondeur de sa doctrine scolastique, et ils se plaignaient de leur maître :

Sans m'arrêter plus long-temps à la discussion de ce dernier objet qui m'éloignerait de la ques-

le P. Perez n'avait autre réponse à leur faire que *Siculi me student... mittite me ad Siculos et intelligent.*

Les Siciliens se distinguent aussi par leur esprit d'invention: ils inventèrent la poésie pastorale, la comédie, la rhétorique, la médecine empyrique, etc., etc., ainsi qu'on peut le voir dans l'ouvrage de Vincent Auria, intitulé *Sicilia inventrice*, an 1709. Les Siciliens sont grands amateurs de la musique: Platon apprit cet art de Métellus d'Agrigente: c'est à eux que plusieurs instrumens de musique doivent leur naissance. Ibicus de Messine inventa le sambuc, espèce de harpe. La flûte fut inventée par un berger du lieu où fut bâti Agrigente. Ainsi la Sicile mérita avec raison la phrase suivante, que j'ai lue à Rome, tracée dans une des salles du Vatican: *Sicilia frugum fœcundissima claris semper armorum, ac litterarum studio viris, nobiliumque artium inventoribus longè præstantissima.*

Les Grecs, en s'établissant en Sicile, y portèrent leur goût pour la poésie. Suivant le témoignage de Silius Italicus (liv. XIV, vers. 28), ces insulaires ont fait des vers dignes d'Apollon. Denis d'Halycarnasse parle de Stesichore, sicilien, comme d'un poëte qui était au-dessus de Pindare et de Simonide; et Cicéron fait mention d'une statue érigée en l'honneur de ce poëte. Théocrite, célèbre par cette poésie pastorale qui, comme le remarque M. Fontenelle, est la plus ancienne de toutes, est mis au-dessus de Virgile par M. Le Fevre et par le P. Rapin. Moschus est plus parfait encore que Théocrite. Platon regardait Epicarme (l'un des plus anciens poëtes de Sicile), comme le plus parfait auteur de l'ancienne comédie: Aristote dit la même chose. (*Voyez* les Mémoires de l'Académie des Belles-Lettres, tom. IV, pag. 491). Plaute avait pris Epicarme pour modèle: *Plautus ad exemplar siculi properasse Epicarmi.*

Empédocle avait fait quarante-trois tragédies (Laërce, liv. VIII, p. 58); Sosiclès de Syracuse en composa soixante-

sition principale; et en me contentant de fixer l'origine de la poésie chez les Siciliens à l'époque où les Sarrasins vinrent s'y établir; je puis en conclure hardiment que les Siciliens ont devancé de beaucoup les Espagnols et les Français dans la culture de la nouvelle poésie vulgaire; et je pourrais avancer, comme une suite de cette conséquence, ce que *Castel-Vetro* (1) et *Muratori* prétendent que ce ne fut pas l'Italie et la Sicile qui reçurent des Provençaux les

---

treize, dont sept remportèrent le prix (Suidas). On peut en lire de plus grands détails dans *Burigny*, Histoire de Sicile, tom. I.

Je ne quitte qu'avec regret les détails de tous les éloges que la Sicile, peut-être le plus beau pays du monde, pourrait mériter de préférence aux autres, non-seulement pour les génies qu'elle a produits et inspiré dans tous les tems, mais aussi pour le degré de culture des sciences et des arts qui fleurissaient dans son sein pendant que la plus grande partie de l'Europe était encore barbare. Je ne peux pas m'empêcher d'en relever l'ancienneté par ces degrés de civilisation et d'adoucissement des mœurs qui sont la conséquence de la culture de l'esprit : l'histoire nous en offre un exemple, entre une infinité d'autres, dès le tems de Gélon, roi de Syracuse (vers 490 ans avant l'ère chrétienne) : ce roi, après avoir défait trois cent mille Carthaginois ses ennemis, n'imposa d'autre condition dans un traité de paix, que de leur faire abolir la coutume d'immoler leurs enfans; vertu admirable dont Montesquieu (*Esprit des Lois*, liv. X, chap. 5), est vivement étonné, et qui, en faisant honneur à l'humanité, marque le plus haut degré de civilisation et de culture des Siciliens en des tems si reculés.

(1) *Castelv.*, dans sa correction au Dialogue de *Varchi et Giunta alle prose del Bembo*, pag. 170 et 171.

premiers élémens de ce nouveau genre de versification; mais qu'au contraire ces derniers en furent redevables aux Siciliens. On sait en effet par des témoignages qu'on ne peut détruire, ni même affaiblir, que les Siciliens firent de grands progrès dans la culture des beaux-arts, soit au neuvième siècle, soit au dixième; tandis que Fauchet ne put trouver dans la poésie française un écrivain plus ancien que maître Eustache qui vivait au milieu du douzième siècle; que le Galland (*Acc. inscr.*, tom. III), n'en peut citer aucun autre qui fût antérieur au même (1); et tandis que le savant *Andres* ne put fixer le tems de la culture de ces mêmes arts chez les Espagnols, qu'à l'onzième siècle.

Je ne m'arrêterai donc plus à examiner les différens degrés de culture chez les Siciliens, depuis l'origine de leur poésie jusqu'au douzième siècle. Pétrarque, dans les vers cités, dit des Sicilièns qu'ils furent des premiers, mais que bientôt après ils furent des [illegible]

(1) Mais les progrès d'un art marquent une origine éloignée de l'époque de ces progrès mêmes; l'enfance de l'art se fait remarquer par ses essais informes et grossiers. La poésie vulgaire existait donc en France long-tems avant Maître Eustache; elle devait même exister avant l'an 1056, époque de la mort de Henri II, parce que sous le règne de ce prince les Troubadours étaient fort en vogue; et Henri les éloigna de sa cour, pour donner plutôt aux pauvres ce qu'il avait coutume de donner aux poëtes, ainsi que nous l'apprend Vincent (dans son *Miroir historial*) qui, en parlant de ce prince, dit: *Joculatores à curia sua removit, et quæ his dare consueverat, pauperibus erogavit.*

derniers. Il ne nous reste de ces anciens tems qu'un petit Recueil de vers, imprimé à Venise par *Bernardo Giunta*. Pour en donner quelque exemple, je ne citerai que les vers suivans qui sont de *Guido Colonna*, juge de la ville de Messine : il les composa pour sa maîtresse :

Non dico che alla vostra gran bellezza
Orgoglio non convegna, e stiale male :
Chè a bella Donna orgoglio ançor conviene,
Che la mantene in pregio, ed in grandezza.
Troppo alterezza è quella che sconvene :
Di grande orgoglio mai ben avvene.
Dunque, Madonna, la vostra durezza
Convertasi in pietanza, e si raffrene;
Non si distenda tanto che mi pera.
Lo sol sta alto, et si face lumera
Viva quanto più in alto à a passare.
Vostro orgogliare dunque, e vostra altezza
Mi faccian prode, e tornino in dolcezza.

Ces vers sont en grande partie pleins d'imagination et d'harmonie, et le style n'en est pas aussi rude qu'on aurait pu le croire.

La poésie sicilienne, d'abord rude, informe et barbare, devint peu à peu un art soigné, poli et plein d'images brillantes et de pensées nobles et sublimes. Ce fut enfin vers l'an 1220 (1) qu'on la vit

---

(1) Lampillas (*Sag. apolog.*, Part. I, tom. II) fait mention de deux époques de la culture de la poésie chez les Siciliens : l'une sous l'empire de Frédéric II, l'autre sous le règne de Charles d'Anjou. Mais le siècle le plus lumineux pour la Sicile fut sans doute celui d'Alphonse V, qui en 1416 commença à y régner :

briller et déployer une grande énergie dans la cour de l'immortel Frédéric II, qui, après avoir reçu l'investiture du pape *Célestin*, vint régner en Sicile. Ce grand prince, protecteur des lettres, était poëte lui-même : les Siciliens conservent encore ses poésies, celles de *Enzo* son fils, roi de Sardaigne, et celles de *Pier delle Vigne*, secrétaire du même empereur. Du centre de la cour de Sicile la poésie vulgaire se répandit dans toute l'Italie. Les plus savans Italiens, attirés par la protection et par les vertus d'un prince généreux, venaient en foule en Sicile, fréquentaient la cour de Frédéric, devenaient aussi poëtes, et portaient le goût de la poésie dans leur pays natal.

Déjà une nouvelle langue vulgaire, formée des débris de la latine, commençait à dominer dans toute l'Italie, lorsque la nouvelle versification sicilienne fit sentir ses charmes à l'oreille de ces

---

*Fazello* nous assure (lib. IX, cap. 9) qu'il était *ad bonarum artium, atque ad scripturarum studia supra mortales omnes longè ardentissimus*. Ce fut lui-même qui traduisit en espagnol les lettres de Sénèque. Il s'environna de tous les savans qu'il attira à sa cour, même des pays étrangers. Et ce fut au tems de ce grand roi qui était nommé le *Magnanime*, que la Sicile mérita le nom de la *Grèce d'Alphonse*, comme autrefois on avait dit l'*Athène de Periclès*. (Voyez *la Vita d'Alfonso V, detto il magnanimo, part. II; Bonfil. Storia di Sicilia, lib.* 10; *Fazel. de rebus siculis, lib.* 9, et l'actuel écrivain d'Histoire *Saverio Scrofani*, sicilien, dans son ouvrage prêt à être imprimé, sous le titre de *Rivoluzioni di Sicilia*.)

péninsulaires qui la saisirent avidement (1). Les premiers qui en firent usage furent les poëtes qui s'en servirent pour exprimer à leurs maîtresses les plus tendres passions de l'amour : le langage était

(1) *Crescimbeni* établit le commencement de la poésie vulgaire précisément en l'an 1189; mais *Quadrio* paraît lui assigner une origine bien plus ancienne, antérieure vraisemblablement à l'an 1135, époque à laquelle la poésie vulgaire était connue en Italie : ce qu'il prouve par une inscription en vers qui se trouve dans l'église cathédrale de Ferrare. Voici les vers :

> Il mille cento trentacinque nato,
> Fo questo tempio a Zorsi consecrato :
> Fo Nicolao scoltore,
> E Glielmo fo l'auctore.

Il est fort curieux de faire observer aux amateurs les progrès rapides que depuis sa naissance, la poésie vulgaire fit en Italie : je ne citerai qu'un des sonnets fait par *Guitton d'Arezzo*, le premier qui fleurissait dans le genre poétique vers l'an 1250, et qui perfectionna le sonnet italien :

> Quanto più mi distrugge il *meo* pensiero
> Chè la durezza altrui produsse al mondo,
> Tanto ognor (lasso!) in lui più mi profondo,
> E col fuggir dalla speranza, spero.
>
> E parlo meco, e riconosco invero
> Che mancherò sotto sì grave pondo :
> Ma 'l mio fermo desio tanto è giocondo,
> Ch' *eo* bramo, e seguo la cagion ch' *eo* pero.
>
> Ben forse alcun verrà dopo qualche anno
> Il qual leggendo i miei sospiri in rima,
> Si dolerà della mia dura sorte :
>
> E chi sa se colei ch'or non mi estima,
> Visto con il mio mal giunto il suo danno,
> Non deggia lacrimar della mia morte.

propre à les exprimer : il secondait leurs brûlans transports. Les poëtes voulurent faire entendre, par vanité, le pouvoir d'une nouvelle poésie ornée des agrémens de leur esprit, qu'ils ne pouvaient d'ailleurs faire valoir que par le moyen de la langue vulgaire qui était presque la seule qu'on parlât et que l'on comprît partout. Voilà presque en même tems, dit *Muratori*, la naissance de la langue et de la poésie vulgaires. L'amour donc fut le principal sujet qu'on voulut exprimer par les accens d'une mélodie enchanteresse; et ce fut l'amour qui, en trouvant une langue et une poésie naissantes, embellit l'une et l'autre pour exprimer ses sentimens. Pour confirmer la vérité de cette dernière conséquence, je vais assigner une autre époque postérieure dans laquelle, par le génie d'un nouveau poëte (*Guido Guinizzelli* que *le Dante* appelle son père, et père des meilleurs versificateurs), la langue et la poésie vulgaires furent employées pour la première fois à chanter quelques matières philosophiques; comme on peut le voir par les vers suivans que *Bonagiunta da Lucca* lui adressa :

Voi che avete mutata la maniera
Delli piacenti detti dell' amore
Dalla forma dell' esser là dov' era,
Per avanzare ogn' altro Trovatore, etc.

Pendant que depuis le douzième siècle la poésie vulgaire, du centre de la Sicile se répandait par toute l'Italie, elle fleurissait déjà depuis un siècle, c'est-à-dire depuis l'an 1100, dans les beaux pays méridionaux de la France; et il est très-possible

que lorsque Fréderic II arriva en Sicile, il fût déjà bien instruit du nouveau genre de versification qu'il avait appris en Provence, sa patrie : ainsi il possédait un art qu'il avait appris des Arabes établis en Espagne, pendant que les Siciliens se vantaient de posséder le même art, qu'ils avaient appris originairement des Sarrasins en Sicile.

Ces deux points d'histoire étant réduits à ces termes, il sera facile, je pense, de concilier les deux opinions qui semblent contradictoires, dont l'une attribue aux Siciliens, et l'autre aux Provençaux l'honneur d'avoir été les premiers qui aient donné les élémens de la versification vulgaire à l'Italie. Ne serait-elle pas vraisemblable l'opinion qui, en accordant aux uns et aux autres, presqu'en même tems, le même honneur d'avoir été les premiers qui ont donné à leur langue vulgaire le nouveau genre de versification, fait dériver de deux extrémités opposées (de la Sicile et de la Provence) l'origine de cet art chez les Italiens qui en surent si habilement profiter ? Par cet accord réciproque, je céderai volontiers aux autorités prononcées en faveur des Provençaux ; et je me tiendrai seulement, en faveur de ma patrie, à celles de Pétrarque, et surtout de Dante, qui assure que *quidquid poetantur Itali Sicilianum vocatur* : titre qu'on a pu accorder à l'ancienneté des vers siciliens, et qui n'empêche pas de conclure que les Provençaux reçurent des Siciliens, et, par une noble émulation réciproque, les Siciliens des Provençaux, le goût, quelques idées, quelque nouvelle espèce de

rhythme, et quelque nouvelle forme de composition poétique.

Quelle que soit cependant l'origine de la belle littérature que les Italiens appellent dottrina *antane* *leggiadre*, et que les Provençaux appelaient *guai saber* (c'est-à-dire science gaie, art du bel esprit); il est certain que les Italiens, d'un côté, presque deux cents ans avant, et les Français de l'autre, l'ont cultivée avec beaucoup de succès. Je ne m'engagerai point ici à un très-long détail sur les progrès de la poésie chez ces deux nations voisines, en parcourant toutes les révolutions des deux langues, et en relevant, par l'influence de la protection des princes, l'inconstance de la fortune, qui tantôt retarde, paralyse, et quelquefois même anéantit le germe du génie; tantôt, d'un œil créateur, le féconde, le relève, soutient ses élans, et le guide, par une brillante carrière, à perfectionner les sciences et les arts (1). Ces intéressantes recherches ont déjà été faites et publiées par les soins des plus habiles et des plus savans écrivains italiens et français. Ils ont fait voir les progrès de la poésie et de la langue qui, dans leur marche, procèdent toujours également quant au bon goût et à la dépravation. Ils ont fait voir que les couleurs et les matériaux de la poésie, n'étant autre chose que les paroles, leurs sons, leur articulation et leur accent qui, en frappant l'oreille, portent aux yeux de l'imagination, et font pénétrer

(1) *Sint Mecœnates non deerunt Flacce Marones.*

MART. lib. VIII, Epist. 56, ad Flaccum.

jusqu'à l'ame les objets tels qu'on les voit avec les yeux matériels; ils ont fait voir, dis-je, que cet art divin qui charme les cœurs, adoucit les mœurs et porte les hommes à la civilisation, eut aussi la force d'adoucir, de polir, de perfectionner, et même de créer en quelque sorte les langues italienne et française. Ils ont fait voir enfin, que le caractère principal d'une langue, étant celui d'être douce, sonore et harmonieuse, nuancée au besoin par ce clair-obscur qui frappe harmoniquement les sens et l'imagination, les langues française et italienne (sans en exclure l'espagnole), qui se font remarquer par leurs qualités très-favorables, ont servi d'encouragement et d'émulation aux plus beaux génies de ces nations pour pousser l'art aimable de la poésie à ce degré de perfection qui s'approche des originaux grecs et latins, et qui quelquefois même les surpasse (1). C'est ainsi que la poésie provoque la culture de la langue, et la langue celle de la poésie (2).

---

(1) Si on lit *Varchi*, dans son *Ercolano*, pag. 254 et 255, édit. de Florence, an 1570, on verra que quant à la langue italienne, il croit pouvoir l'élever au-dessus de la grecque et de la latine, par ces accidens des mots augmentatifs, diminutifs, de mépris et de caresse.

(2) Le sort des langues a beaucoup de rapport à celui des empires qui se sont fait remarquer par leur commencement, leur splendeur et leur décadence. Un esprit philosophique démêle aisément les liaisons étroites qui unissent ces choses entre elles: il voit comme un déluge de barbarie, ou quelqu'inondation de faux esprits peuvent arrêter les progrès des langues et même

En parcourant l'histoire de la littérature française, les amateurs italiens suivront pas à pas toutes les époques marquées par la rudesse, par la culture et par les brillans succès d'une nouvelle versification et d'une nouvelle langue appelée d'abord romance, qui fut le résultat de la langue latine corrompue et mélangée avec celle des anciens Gaulois et des Francs qui vinrent les subjuguer, (*Voyez* Fauchet, liv. 1, ch. 5.) Ils s'arrêteront avec admiration à ce commencement brillant qui signala les tems des Troubadours et des Jongleurs (1); et de ce célèbre *Alain Chartier*

---

les faire rétrograder ; combien au contraire la justesse de l'esprit, la politesse des mœurs, la connaissance solide des sciences et des beaux-arts influent sur la perfection du langage : de là on admire l'excellence de la langue française, la plus nette de toutes ; celle qui suit un arrangement naturel des idées, et qui peut aisément s'allier avec les graces de la poésie, avec la force de l'éloquence, avec tout ce que l'esprit humain enfante de plus fort et de plus sublime.

(1) La langue vulgaire, dont les Troubadours se servaient pour leur nouvelle versification, n'était que la langue romance qui (à ce que Fauchet nous assure) était un mélange des langues latine et gauloise ; ou plutôt, dit-il, un gaulois corrompu par la longue possession et seigneurie des Romains. On peut connaître aisément la longue domination des Romains dans les Gaules, en considérant qu'avant même que Jules-César eût achevé la conquête de cette immense nation, environ 50 ans avant l'ère chrétienne, la Gaule Narbonnaise, c'est-à-dire la Provence, le Dauphiné, le Languedoc, le Rousillon, la plus grande partie de la Savoie, le Vivarais et la partie du Forêt et du Lyonnais qui avoisine le Rhône, appartenait déjà aux Romains : et cette domination continua jusqu'à l'an 423 de l'ère

qui mérita le nom de *Père de la langue française*, et qui par sa grace, par la douceur de ses vers et leurs

---

chrétienne, lorsque les Francs vinrent les en chasser. Cette langue, modifiée aussi par celle des Francs, ressemblait beaucoup à celle que l'on parle actuellement en Provence, en Catalogne et en Languedoc : et c'est de cette langue que dérive le nom de *Romans*.

La nation gauloise dont Salluste (*Bell. Catil.*) dit : *Belli gloria Gallos ante Romanos fuisse*, fut peuplée par différentes nations qui y portèrent leurs langues. César dit que cette nation était partagée en trois peuples, différens par la langue, par les mœurs et par les lois : et on lit dans Strabon, que dès son tems les Gaulois commençaient à faire des contrats en langue grecque.

On peut voir par là quel a été le mélange de plusieurs langues avec la romaine, d'où résulta la romance de laquelle, par la domination des Francs, se forma la française, qui a été portée à l'état de perfection dont elle jouit aujourd'hui.

On peut aussi juger de la noblesse de la langue française par rapport à son origine qui est la latine et la gauloise. Je m'appuierai de l'autorité de saint Jérôme, qui assure que cette dernière était douce et abondante, et que la jeunesse apprenait la langue latine pour la rendre plus grave.

De là on peut conclure aussi, que quoique les Francs, en entrant dans les Gaules l'an 418, eussent apporté des changemens aux mœurs et au langage des anciens habitans, néanmoins la langue latine dut toujours dominer sur les autres, malgré la douceur et l'abondance de la langue gauloise. Ainsi la langue d'aujourd'hui tient plus de la romaine, qui était cultivée dans les Gaules et qu'il fallut cultiver chez les Français à cause du christianisme, par lequel on ne pouvait être ecclésiastique, ni obtenir des dignités sans la parfaite connaissance du latin. La langue française a donc hérité de la gravité majestueuse de la langue latine, et de la douceur enchanteresse

traits

traits ingénieux, mérita que Marguerite Stuart, épouse de Charles VII, lui baisât la bouche pendant

---

de la langue gauloise : cette dernière était célèbre dans la bouche des Bardes, théologiens et poëtes à la fois, chanteurs de la gloire de leurs dieux et de leurs héros, et qui, selon que Diodore de Sicile, César, Pomponius Mela et Strabon l'assurent dans leurs écrits, étaient amateurs passionnés de la poésie. Je pourrais ajouter ici en passant, que cette passion était même encouragée par leur religion : on sait que les Druides, qui étaient les prêtres de leur culte, s'empressaient de charger leur mémoire des vers que les Bardes faisaient, jusqu'à en savoir quelquefois seize ou vingt mille par cœur.

S'il est un ouvrage qui rendrait son auteur immortel, ce serait sans doute celui qui pourrait débrouiller dans l'obscurité des siècles l'origine de toutes les langues vivantes et mortes, indiquer de quelle langue les nouveaux mots ont conservé la racine, ont adopté les articles, ont reçu telle ou telle autre terminaison, soit par voyelles, soit par consonnes : par quels motifs les langues italienne, française et espagnole formées de la corruption de la latine, en prenant chacune une assiette naturelle, déterminée par la diversité du génie, du climat, des mœurs, se font remarquer aussi par la différence de plusieurs mots qui n'ont entre eux, ni avec la langue latine, aucune ressemblance? Car enfin je ne crois pas me tromper lorsque je dis que chacun de ces changemens et chacune de ces moindres différences n'ont pas été l'effet du hasard, et qu'au contraire ils ont été opérés par des raisons motivées, compliquées d'ailleurs d'une quantité prodigieuse de hasards, de modifications et d'exceptions.

Mais il paraît, si l'on veut s'en rapporter à l'un des écrivains les plus célèbres que l'Italie ait produits, que ces profondes recherches sont très-difficiles et presqu'impossibles : *Verum quâ ratione, quo tempore, quibus ex causis acciderit tanta latini sermonis immutatio, et tanta apud nos dialectorum varietas, divinari quidem et opinari licet, certis rerum docu-*

qu'il dormait, en disant à ceux de sa suite, qu'*elle baisait cette bouche d'où étaient sorties des paroles*

---

*mentis ostendere non licet* (*Murat.* Antiq. ital., t. II, Dissert. 32.). Cependant il fait deux longues dissertations sur l'origine de la langue vulgaire italienne : et avant lui plusieurs littérateurs, tels que *Castelvetro*, *Celso Cittadini*, *Bembo*, *Redi*, *Salvini*, *Ferrara*, et particulièrement Ménage, y avaient déjà travaillé.

La langue allemande, dont les noms qui manquent de l'inflexion des cas sont déterminés par un article, donna l'exemple aux Italiens, dit *Muratori*, d'associer à leur langue naissante les articles *il*, *la*, *lo*, *le*, *li*, *i*, en tirant leur racine des pronoms latins *ille*, *illa*, *illi*, *illæ* (ou peut-être des articles *al* et *el* des Arabes) : du mot *illorum*, en retranchant *il*, on forma le mot *loro* : du mot *illi* qu'on prononçait *illui*, pour le distinguer de *illi* au datif, on forma le pronom *lui* : de *iste*, *ista*, l'on forma *sto*, *sta*, comme l'on prononce encore en Lombardie; et de *sto*, *sta*, se forma *questo*, *questa* : de la même manière, des articles indéfinis allemands, *ein*, *eine*, on forma l'article indéfini *uno*, *una*, etc.

L'emploi des auxiliaires *avoir* et *être* doit son origine à cette nation du Nord; et voilà comment le génie de la langue teutisque alla s'attacher à la langue italienne, comme l'observe *Cristoforo Cellario*, dans sa cinquième Dissertation académique.

Mais par quelle imitation presque tous les mots de la langue naissante ont-ils été terminés par les cinq voyelles, et pourquoi entre ces voyelles les Siciliens ont-ils adopté l'*u*, qui est ordinairement la dernière voyelle des nominatifs des noms latins, et de *manus*, *tempus*, *bonus*, ont fait *manu*, *tempu*, *bonu*; pendant que les autres Italiens ont choisi la terminaison du nom latin à l'ablatif, comme *popolo*, *bono* ? Et, en comparant les langues, par quelles impulsions différentes, du pronom latin *ille*, les Italiens choisirent-ils la première syllabe pour établir l'article *il*, et les Français, au contraire, se servirent de la seconde syllabe

*si pleines de grâces*. Ils liront les vers adressés à la reine Blanche par le fameux *Thibault*, comte de

---

pour leur article *le*. Enfin (sans parler de plusieurs autres recherches dignes de la curiosité des savans) pourquoi la langue française n'a-t-elle pas suivi le génie de la langue romaine par rapport à l'accent? Pourquoi se refuse-t-elle à la prononciation des mots qui en italien s'appellent *sdruccioli?* et par quels motifs cette langue, par un laconisme ou abréviation des mots, abonde-t-elle en mots *tronchi*, pendant que l'italienne est riche en mots *piani*, comme je le ferai voir dans le cours de mon ouvrage? Il n'y a pas d'auteur, que je sache, qui se soit occupé, *ex professo* et d'une manière satisfaisante, de ces recherches philologiques, comme on peut le remarquer dans le discours étymologique du savant Ménage, de MM. Caseneuve, Fluet, Duchat, Vergy, et de Borel, dans son *Dictionnaire des termes du vieux français*.

Par les paroles suivantes de *Muratori* je vois que la langue romance subit un changement très-sensible dans le neuvième siècle : *Jam ipso sæculo Christi nono adeò mutatam fuisse in Galliis veterum latinorum linguam, ut in alteram planè diversam pertransisse dignosceretur*. Mais je n'ai pu lire en aucun livre français par quelles influences cela a pu arriver, jusqu'à produire les changemens qu'on observe dans la langue actuelle que l'on parle différemment de ce qu'on l'écrit : et pourquoi les Français ont-ils changé, par exemple, *a* en *ai* dans les mots latins *macer*, maigre; *alacer*, alaigre; *panis*, pain; *facere*, faire; et depuis ce même *ai*, que les Languedociens prononcent comme *aï*, fut prononcé comme un *e* ouvert: pourquoi du latin *fecit*, on a supprimé le *c*, et jusqu'au tems de Pasquier on écrivait *feit*, et de *feit* on forma le verbe actuel *il fit?* Cependant, par ce que je lis dans *Priscian*, lib. 1, je pourrais croire que ce ne fut pas l'ouvrage des Francs que de donner le son d'*o* à la diphtongue *au;* car anciennement chez les Latins on en usait ainsi : *transit*

Champagne et roi de Navarre, qui vivait dans le treizième siècle au tems de S. Louis, et presque

---

*quoque au in o, productum more antiquo, ut et lotus pro lautus, prostrum pro plaustro, cotes pro cautes.*

Avant de terminer cette note, j'ose, au milieu des ténèbres qui couvrent ces matières philologiques, prononcer des conjectures et des réflexions sur l'origine de la langue italienne; j'appuierai mes idées sur quelqu'un de ces monumens très-rares de littérature qui pourra jeter quelque rayon de lumière sur l'objet que je vais examiner. Un des plus beaux monumens de la poésie vulgaire des Français, c'est la traduction de l'Evangile, faite par le moine Otfrid, qui vivait au milieu du IX$^{e}$ siècle, traduction que Beatus Rhénanus appelle *egregium antiquitatis thesaurum*: du consentement unanime de tous les critiques, ces vers sont le plus ancien morceau de poésie rimée qui ait existé dans toute l'Europe. Pour avoir en même tems une idée de la langue romance, telle qu'on la parlait à l'époque d'Otfrid, Fauchet et *Muratori* même produisent un serment que Louis, roi d'Allemagne, dut prononcer en langue des Francs-Gaules en 842, en faveur de son frère Charles-le-Chauve, roi de France: *Pro Deo amour* (en latin, *pro Dei amore*), *et pro christian poblo* (*et pro christiano populo*) *et nostro comun salvament, dist dì en avant* (*ab hac die in antea*) *in quant Deus savir et podir me dunat, si salvareo cist meon fradre Karlo* (*ita salvabo hunc istum fratrem Carolum*) *et in adhiuda* (*in auxilio ero*) *et in cadhuna cosa, si cum om* (*sicut homo*) *per dreit son fradre salvar dist* (*per rectum suum fratrem salvare debet*), *in o quid il mi altre si faret* (*in eo quod illa mihi alter faceret*): *et ad Ludher nul plaid numquam prindrai* (*et cum Lothario nullum placitum numquam capiam*) *qui meon vol cist meon fradre Karlo in damno sit* (*quod mea voluntate huic isti fratri meo Carolo in damno sit*). Les mots de ce serment ressemblent beaucoup à la langue italienne : j'en appelle au témoignage de

cent ans avant Boccace : ils admireront son excellent goût pour la poésie vulgaire ; ils apprendront comme

*Muratori* ( Antiq. ital., tom. II, Dissert. 32 ), qui, en parlant de ce serment, s'exprime ainsi : *Ubi multa occurrunt Italicæ nostræ similia* (tels sont par exemple les mots : Karlo, poblo, nostro comun salvament, in caduna cosa, *in cadauna cosa ;* dist di en avant, etc., et les mots *ne io* (*ne-que ego*) employés par le roi Charles dans son serment en langue teutisque, etc.).... *en vulgaris franco-gallorum lingua, multò propior quàm nunc Italicæ nostræ :* dans la même Dissertation, il dit : *Quòd si cartas temporibus regum Langobardorum, et Cæsarum Francorum scriptas percurrimus eadem vestigia linguæ nostræ offendimus* ([1]).

Fauchet et l'abbé de Longuerue nous assurent aussi que la langue romance ancienne, même celle qu'on parlait avant le VIII[e] siècle, approche beaucoup de celle des Provençaux, des Languedociens et des Catalans qui parlent presque comme les Italiens, jusqu'à posséder dans leur patois les augmentatifs et les diminutifs qui sont une des qualités qui caractérisent leur langue : en effet, de même qu'en italien on dit *cappello*, *cappelletto*, *cappellaccio*, les Languedociens disent *cappel*, *cappellito*, *cappellasse*. Les Italiens d'ailleurs n'ignorent pas la quantité prodigieuse de mots qu'ils ont pris de la langue provençale : *Muratori* en fait un très-long catalogue dans sa Dissertation 33, et le marquis *Scipion Maffei* ( lib. IX, Veron. illustr. ), s'exprime ainsi sur ce sujet : *Che*

([1]) Il faut distinguer dans la langue française deux dialectes dont l'un se parlait dans le nord, et l'autre dans le midi de la France. Le premier avait toutes les terminaisons barbares et des sons désagréables à l'oreille, que les Francs avaient ajoutés aux mots latins ; le dernier était beaucoup plus doux. Malgré cela le langage du nord prévalut à celui du midi : ce fut par l'influence de la cour des rois qui résidaient vers le nord de la France. A force de tourmenter cet idiome barbare on parvint à l'adoucir : on commença à écrire avec une sorte d'élégance. Du centre de la cour elle commença à se répandre, se fixer, et devenir la langue dominante qu'on admire à présent.

les vers de ce prince, que *Dante* appelle *un maître incomparable en fait de poésie*, ont été le modèle

*rilieva se forse una ventina di vocaboli usiamo originati dal Tedesco? Che monta ciò nel corpo, e nell' impasto d'una lingua? Assai più ne abbiamo dal greco, et assai più ne abbiamo dal provenzale.*

Avant de tirer une conclusion de toutes ces observations préliminaires, je reviens à ce IX[e] siècle marqué par le changement de la langue romance, comme je l'ai prouvé par les paroles de *Muratori*. Je passe de là jusqu'à l'époque de Henri I[er], vers l'an 1031, dans laquelle la langue subit des changemens plus considérables : l'on inventa les articles qui, à ce que Massieu dit, *rendirent la langue plus douce et plus coulante*. J'observerai en passant, que l'abbé Massieu se tromperait fort s'il croyait que l'invention des articles n'eût eu d'autre objet que la douceur. Il doit se rappeler qu'au tems du moine Elfrid la langue française était barbare et très-grossière, et que ce religieux blâmait fort l'indifférence que les Français de son tems témoignaient pour leur langue : il en faisait remarquer les défauts : *Cavent* (disait-il dans la Préface de sa traduction, en parlant des Français) *cavent aliorum deformitatem, non verecundant suarum. Stupent in aliis vel litterula parva artem transgredi : et penè propriâ linguâ vitium generant per singula verba. Res mira ! tam magnos viros prudentiâ deditos, cautelâ præcipuos, agilitate suffultos, sapientiâ latos, sanctitate præclaros, cuncta hæc in alienæ linguæ gloriam transferre, et usum scripturæ in propria lingua non habere* (1). D'après ces reproches les Français remarquèrent que leur nouvelle

(1) Les Français surent effacer l'injure d'Elfrid. Christianus Eryphius, en parlant après *de scriptoribus rerum Galliæ*, etc., s'exprime ainsi : *Quum enim hæc gens* (les Français) *elegantissimè litteris exculta sit, et sermonem in primis vernaculum ad miraculum usque expoliat, omnique industria id agat, ut regum suorum gesta per historiæ genium æternitati commendet*, etc.

des poëtes qui le suivirent, sans en excepter Pétrarque; et que ce fut lui, le premier, qui nous donna l'exemple de l'*ottava rima*.

---

langue, à laquelle l'inflexion des cas manquait, avait besoin de certains signes qui déterminassent les différens rapports des noms, et qui rendissent la diction claire et précise : ce dont les Latins n'avaient point besoin, comme le dit Quintilien (¹). Voilà donc le principal motif qui détermina les Français à faire usage des articles à l'exemple des Allemands ou des Arabes.

L'on voit donc (par tout ce que je viens de dire) que la langue romance, depuis son obscure naissance jusqu'à la fin du x^e^ siècle, offre des ressemblances avec la langue vulgaire italienne, qui peut-être à cette dernière époque n'existait pas encore. On pourrait conclure de là de deux choses l'une, ou que les deux langues romance et italienne formées à des époques très-éloignées l'une de l'autre, chacune par elle-même, purent se ressembler d'une manière si frappante, soit par hasard, soit par des circonstances particulières, soit par une disposition égale des esprits; ou que plutôt la langue italienne dans sa formation n'eut d'autre modèle que la langue romance (²). Entre ces deux conclusions, dont l'une ou l'autre doit être vraie, la sagesse de mes lecteurs pourra décider quelle est celle qui mérite la préférence.

Mais ceux qui penchent du côté de cette dernière conséquence trouveront des difficultés quant aux articles dont la langue romance ne faisait pas usage jusqu'au règne de Louis Ier, pendant que les Italiens s'en servaient quelque temps avant. On voit même les traces de l'article qu'on appelle indéfini en 777, où

(¹) *Noster sermo articulos non desiderat.*

(²) *Les restes de l'ancien français sont demeurés en Provence, d'où ils sont passés en Italie par son voisinage et par l'admiration des Troubadours : c'est le sentiment de Pétrarque et de Bembo.* Ce sont les mots tirés de la Préface au second volume de Ménage, Dictionnaire des termes du vieux français.

Pendant le règne de François I[er], surnommé le *Père des Lettres*, en 1515, ils verront les arts trans-

---

l'on écrivait, par exemple, *offero a Deo onnipotenti*, *et ad ecclesia* : ces pronoms *ille*, *illa*, *illud* dont les Latins faisaient un usage très-fréquent furent changés en *lo* et en *la*, et l'on s'en servait même pour des pronoms conjonctifs en 790, à l'époque de Charlemagne, et dans les Litanies on écrivait, *tu lo juva*, ou *tu los juva*, au lieu d'écrire en véritable latin *tu illum adjuva*, *tu illos adjuva*. Il est donc sûr que quand même les Italiens eussent formé leur langue vulgaire à l'exemple de la romance, ils auraient eu formé néanmoins leurs articles des débris de leur langue maternelle, sur l'exemple des Grecs et des Allemands.

Quant au reste, on ne pourrait point objecter « que, d'après » la ressemblance de l'ancienne romance et de la langue ita- » lienne, ce fut plutôt sur les traces de cette dernière que » la première a pu être formée ; par la raison que la langue » romance, n'étant qu'un latin corrompu, a pu avoir sa » source dans le même latin corrompu des Italiens, depuis » les tems les plus heureux de la république romaine, comme » le dit *Muratori* (Dissert. 32) qui, en parlant des inscriptions » du tems d'Auguste, dit : *Ipso Cæsare Augusto imperante* » *positas Romæ*, *in quibus grammaticam desideras*, *et cor-* » *ruptam vulgi linguam sentias* : tout le monde convient » d'ailleurs qu'à l'époque de l'empereur Théodore (an 379) la » langue latine s'éloignait sensiblement de sa pureté ancienne. » Cette objection n'offre pas de degrés suffisans de probabilité : car la langue italienne vulgaire, c'est-à-dire le latin corrompu, ne fut connue que long-tems après le VI[e] siècle, quoiqu'elle eût été préparée dans les siècles antérieurs par une corruption qui se glissait insensiblement, *sensim sine sensu*. Le même *Muratori*, qui marque l'altération de la langue latine du tems d'Auguste, est fort loin d'en croire un grand changement. *Nam*, dit-il (Diss. 32) *quod nonnulli sensisse videntur*, *eam ipsam italicam linguam*

plantés du sein de l'Italie en France, et cultivés successivement par *Marot*, *Amiot*, *Rabelais*, *Mon-*

---

*quâ nunc utimur, à latina seu romana adeò diversam, vel florescente romani imperii fortunâ viguisse, somnium est nullâ confutatione dignum.* Mais quelle que soit l'époque de la corruption totale ou partielle de la langue latine en Italie, elle est toujours postérieure de beaucoup à la corruption de la même langue dans les provinces de l'Empire, précisément dans celles qui avaient droit de haïr les Romains: et il est certain que, même avant la domination des Francs dans les Gaules (an 418), ces derniers parlaient un latin barbare, corrompu et mal prononcé (*voyez* Fauchet, chap. III, p. 13). Pendant donc que le langage latin, dominateur du monde conquis, éprouvait les attaques sourdes du barbarisme qui préparait insensiblement sa ruine future; pendant que sous le règne de l'empereur Valens (an 376), les Huns, sortis des vastes déserts qui confinent aux provinces septentrionales de la Chine, vinrent se faire connaître dans l'empire romain; pendant que, outre les autres nations du nord, les Lombards, depuis l'an 568 s'établirent en Italie et pressèrent le moment de faire triompher une nouvelle langue vulgaire, triomphe qui éclata après le xe siècle; pendant que la puissance des Lombards et l'influence de leur langue fut détruite par Charlemagne, qui rétablit l'empire d'occident l'an 800, et qui voulut faire influencer sa propre langue (1); les Gaules et Gaules-Francs avaient une langue vul-

(1) L'empire Romain ne changea proprement de face qu'au tems de Charlemagne. Les Français alors s'étant rendus maîtres de la langue, la modifièrent selon leur goût et leurs vues politiques. Elle parut à l'empereur si digne d'être cultivée, qu'il voulut lui-même, aidé par Eginhar, composer une grammaire de sa langue naturelle, et il donna des mots à ce qui en manquait: il en inventa pour les douze mois de l'année, et tels qu'ils n'eussent rien de commun avec ceux de Rome; il voulut marquer par leurs noms propres tous les vents de la boussole, tels qu'on en fait usage à présent: dès ce moment la langue romance des Français ne faisait qu'un seul corps commun aux Italiens et aux Français. Il est vrai que la langue latine était alors

*taigne*, *Ronsard*, *Bertaux*, *Desportes*, *Regnier*, etc.; et par *Malherbe*, réformateur de la poésie. Ils con-

---

gaire à eux, appelée *francisque*, ou *romance rustique*, semblable à l'italienne. Cette langue romance était la plus appréciée parce qu'elle était parlée par les peuples de la nation la plus puissante et la plus civilisée de ces tems. Il n'est donc pas probable que la langue italienne eût pu donner naissance à celle des Gaules-Francs, elle qui loin d'influencer jamais sur cette nation, en a même reçu des modifications et des lois: et je pourrais prouver au contraire, avec *Giusto Fontanini*, *lib.* 1, *cap.* 3, que la langue italienne n'était que la romance. Le P. Mabillon y trouva en effet la langue romance dans cette expression des litanies: *Tu lo juva*. *Lo Speroni*, dans la seconde partie du Dialogue de l'Histoire, appelle la langue italienne *comune romanzo;* et ce *comune romanzo* n'était que la langue française, comme le prétend *Muratori* (Dissert. 32, p. 1018), *Tunc populi regibus Francis subjecti, aut teutonicâ linguâ utebantur, aut vulgari quam Galli romanam, et romance posteà appellarunt.*

Quelle que soit cependant la langue italienne dans son origine, elle a servi quelque tems après, par un droit de réaction, à enrichir la langue française. C'est l'aveu des Français mêmes: *Auctor Gallici libri* (dit *Muratori*, Dissert. 32 et 33, *an* 1673), *dicit non parum additamenti gallicæ linguæ factum ex italicæ*

en grand usage, puisqu'aux assemblées générales du royaume, les lois, les actes publics, les plaidoyers étaient rédigés en cette langue; l'empereur même parlait le latin aussi bien que sa langue naturelle; mais la langue romance prevalait partout jusqu'à un tel point, que l'empereur même ordonna que les instructions qu'on faisait à l'église fussent en langue vulgaire, et il fit ordonner par le concile de Tours, tenu en 813, de traduire les Homélies en cette langue vulgaire, *ut easdem Homilias quisque apartè transferre studeat in rusticam romanam linguam aut theotiscam, quò facilius cuncti possint intelligere quæ dicuntur.* Canon 17. La langue teutisque était le dialecte du nord de la France. On peut connaître par là le degré d'influence que la langue des Français pouvait avoir sur celle des Latins, qui, en courant à sa ruine, était toute prête à changer de face.

templeront dans le cardinal de Richelieu, ce grand protecteur des lettres, cet instituteur de l'Académie française, ce génie rare et illustre qui dessina le grand tableau qui fut coloré et perfectionné au tems d'un des plus grands rois de France. J'entends parler ici de Louis XIV : avant lui la France avait vanté des poëtes dont Boileau nous dit dans son *Art Poétique*, chant I, que

*L'un sait tracer en vers une amoureuse flamme,*
*L'autre d'un trait plaisant aiguiser l'épigramme :*
*Malherbe d'un héros peut vanter les exploits,*
*Racan chanter Phyllis, les bergers et les bois.*

Mais ce fut de l'époque fortunée de ce grand prince jusqu'à nos jours, que la langue et la poésie françaises déployèrent amplement toute la force et

---

*spoliis. Ex quo, ait, Itali in Gallia excepti fuere sub regibus Carolo VIII, Ludovico XII, Francisco I et Henrico II* (c'est-à-dire, depuis l'an 1483 jusqu'à l'an 1547) *ii causa fuere ut gallica lingua ultra tertiam partem fuerit immutata.* Mais il y a quelque chose d'exagéré dans les paroles de Henri Stéphanus, Français qui, en cachant son nom, publia en 1583 un livre intitulé : « *Deux Dialogues du nouveau langage » français italianisé, ou autrement déguisé entre les courtisans » du tems* ». *Contendit ibi vir gente gallus* (ce sont les paroles de *Muratori*) *totam fermè gallicam linguam efformatam fuisse ex italica.*

Sans m'étendre davantage pour examiner tout ce qu'il y a de vrai, de vraisemblable ou d'outré dans ces expressions citées; je crois avoir préparé assez de matériaux pour faire entrevoir ici, et pour démontrer plus évidemment ensuite, le rapprochement et la ressemblance des deux langues et des deux versifications italienne et française.

l'énergie dont elles étaient susceptibles. Sous l'influence de son siècle, qui inspira le génie des sciences et des arts, qui fixa la beauté de la langue et le véritable goût du Parnasse français, l'on vit courir la brillante carrière de la belle littérature par des génies distingués, qui font la gloire de leur patrie, et les délices et l'admiration de l'Europe entière : on vit briller, presqu'en même tems, le célèbre *Corneille*, premier restaurateur de la tragédie; *Racine*, plus élégant, plus correct et plus délicat que son prédécesseur; *Boileau*, qui égala Horace dans ses préceptes, et qui, par un goût exquis de son art et par l'austérité de sa critique, fit connaître le beau, fit détester la médiocrité et les faux brillans, et rendit familier à ses écoliers le langage des Muses; *La Fontaine* qui surpassa Phèdre par la grâce et la naïveté de ses Fables; Quinault; *Molière*, qui dans ses comédies sut, mieux que les Grecs et les Latins, peindre les passions et le ridicule des hommes, pour les corriger. Sur les traces de ces célèbres cultivateurs des beaux-arts, l'on vit le Parnasse français s'enrichir dans tous les genres de composition, par les ouvrages de *J.-B. Rousseau*, de *Voltaire*, de *Crébillon*, de *J.-J. Rousseau*, de *Gentil-Bernard*, de *Piron*, de *Bernis*, d'*Arnaud*, de *Marmontel*, de l'abbé *Delille*, et de beaucoup d'autres, sans faire mention ici des grands prosateurs, tels que *Paschal*, *La Bruyère*, *Massillon*, *Fénélon*, *Bossuet*, etc. En un mot, par la lecture de l'Histoire Poétique, ils parcourront, comme d'un coup d'œil, la naissance, l'enfance, la jeunesse, et enfin la force de cet âge

qui éleva la poésie à ce degré de perfection où on la voit aujourd'hui; et par toutes ces périodes ils remarqueront la culture et les changemens de la langue qui suit ordinairement le sort de la poésie, et se perfectionne avec elle.

C'est en effet, dans les ouvrages de ces célèbres auteurs qu'on garde le dépôt précieux de la plus belle propriété de leur patrie, c'est-à-dire de la langue qui, par la nature de son origine, par le goût de la nation qui l'a modifiée, par l'usage qu'on en fait chez un grand peuple honoré et respecté par la puissance de son gouvernement, semble dominer toutes les autres, et fait valoir son énergie, ses beautés et ses charmes. C'est par le nombre de ces fameux écrivains que la langue française a déployé tout son pouvoir, s'est fixée et s'est acquis un titre à l'immortalité: « siasi pure una lingua no-
» bile nel suo principio ( dit *Buonmattei*, dans un discours *su' pregi della lingua italiana* récité dans une assemblée des Académiciens de la Crusca):
» tragga l'origine sua da altra lingua pregiata: sia
» parlata da popoli grandi e stimati : sentasi pure
» usare in regioni degne e felici; che poco le gio-
» verà mentre ch' ella non venga usata da famosi
» scrittori : che questi son quelli che danno splen-
» dore alle lingue : questi fanno palesi le degne doti
» di esse : queste le preservano dalle corruzioni del
» volgo, e per mezzo de' loro scritti all' eternità le
» consacrano. Dove senza scrittori le lingue non si
» riducono mai sotto regole, et perciò non possono
» avere fermezza, etc. »

Par la lecture de l'histoire de la littérature italienne, exposée dans les ouvrages de *Quadrio*, *Tiraboschi*, *Crescimbeni*, *Muratori*, *Andres*, etc., les Français à leur tour observeront avec intérêt que la perfection de la langue et de la poésie italiennes, admirées par leurs beautés sublimes, n'est que le résultat de travaux immenses et assidus depuis son obscure origine jusqu'à présent. C'est principalement par les soins des Toscans qu'elles montèrent au plus haut degré de réputation : mais ces mêmes travaux furent constamment continués par un grand nombre de savans qui se succédaient de siècle en siècle, et qui ennoblirent de plus en plus la langue, la poésie et les sciences. Dans la foule de ces génies distingués il faut s'arrêter avec admiration à ces trois lumières de la littérature, qui illustrèrent l'Italie, et qui seront toujours le modèle des grâces et des beautés dont leurs écrits fourmillent. On sent bien que je veux parler de *Dante*, de *Boccace* et de *Pétrarque*, dont les ouvrages ont été traduits dans toutes les langues de l'Europe. Nous sommes redevables du bon goût de la littérature moderne à la *Divina Comedia* du premier, au *Decamerone* du second, et aux *Sonetti e Canzoni* du dernier.

La comédie du *Dante*, de ce nouvel Homère et Virgile de l'Italie, est une source inépuisable de beautés, qui renaissent et se multiplient comme de belles fleurs du printems, à mesure qu'on fixe et qu'on examine attentivement ses vers, quelquefois rudes, et bien souvent obscurs. Toujours original, même dans

le sujet sublime de sa comédie (1), il n'eût d'autre modèle à imiter que lui-même : partout il étonne et ravit son lecteur : c'est pourquoi M. *Moutonnet de Clairfont*, qui est un des traducteurs, soutient que la *Divina Comedia* de *Dante* était un phénomène prodigieux dans la littérature, parce qu'elle a été faite en un tems d'ignorance, de barbarie, et dans lequel la poésie et les muses étaient négligées; et que la langue dans son berceau lui opposait des obstacles continuels qui devaient arrêter les élans de son génie.

Quels éloges ne sont pas dûs au mérite de *Pétrarque*, et quelle reconnaissance les littérateurs ne lui doivent-ils pas, si l'on considère ses vers du côté du goût exquis dont il a assaisonné toutes ses compositions poétiques, du côté de la pureté du style, de la douceur de ses sonnets, de la gravité de ses chansons, de la moralité de ses triomphes, de la beauté enfin de tous ses écrits? Ce n'est que pour rendre hommage à la vérité, et non par enthousiasme national, que je répète en faveur de ce grand poëte ce que *Buonmattei* disait de lui; c'est-à-dire

(1) C'est par le choix du sujet que *Buonmattei* croit *Dante* plus grand qu'Homère et Virgile, autant que le ciel est plus noble que la terre, et les choses éternelles et invisibles plus estimables que les temporelles et visibles : et c'est avec raison que *Dante* lui-même a pu se vanter qu'il était le premier qui eût osé parcourir un océan vaste et presque sans bornes :

L'acqua ch'io prendo, giammai non si corse :
Minerva spira, e conducemi Apollo :
E nove Muse mi dimostran l'orse.

que *in lui non si desidera nè la magnificenza di Pindaro, nè la soavità d'Anacreonte, nè la varietà d'Orazio.... in lui si può facilmente scorgere e l'evidenza d'Ovidio, e la purità di Catullo, e la gravità di Sofocle, e quel parlar sentenzioso di Euripide, e sino una certa vivace e quasi divina esplicazion di Virgilio.*

C'est avec raison que le marquis *Scipion-Maffei*, en célébrant le mérite de ce grand poëte, dit : « Ed eccoci valorosi compagni quel Duce che prima » d'ogni altro l'Arcadia seguir si pregia, e seguendo » il quale traviar non si può giammai... e di cui » a gran ragione gentilmente cantò un nostro com- » pastore : »

Non sa qual dolce in se chiudan le rime,
E sue speranze a fral sostegno appoggia,
Chi spera senza lui le glorie prime.

Sans m'arrêter à l'éloquence prodigieuse de *Boccace*, au choix et à la pureté de la langue qu'il poussa à la perfection, à l'arrangement, à l'harmonie des périodes, à la vivacité des images, et surtout à cet esprit d'invention qui fait admirer son Décaméron; je passe à citer les noms d'autres poëtes célèbres dans l'histoire, et qui, en suivant les traces lumineuses de ces trois pères de la belle littérature, honorèrent ensuite le seizième siècle. Je citerai entre autres *Poliziano*, *Sannazzaro*, *Bembo*, *Ariosto*, *Trissino*, *Varchi*, *Alamanni*, *Bernardo Tasso*, *Dolce*, *Casa*, *Costanzo*, *Caro*, *Anguillara*, *Tansillo*, *Tassoni*, les trois *Martelli*, *Torquato Tasso*, sans

en

en excepter *Marini*, ce faux bel-esprit qui, en abusant de la fécondité de son imagination, commença à corrompre le goût par des pensées ingénieuses et recherchées hors de la nature, et par ce faux brillant que le judicieux cardinal de Bernis appelle :

*Rayon subit, étincelle imprévue,*
*Qui frappe, étonne, et jamais ne remue.*

De ceux qui illustrèrent le dix-septième siècle je rappellerai en passant les noms de *Guarini*, *Chiabrera* qui est le nouvel Anacréon Italien, *Testi*, *Crescimbeni*, *Redi*, *Marchetti*, *Salvini*, *Maggi*, *Filicaja*, *Menzini*, *Lemene*, *Zappi*, *Manfredi*, *Martelli*, *Guidi*, etc. Je parcourrai avec la même rapidité les noms de ceux qui ornèrent presque la fin du dix-huitième siècle, *Apostol Zeno*, *Metastasio*, *Maffei*, *Rolli*, *Frugoni*, *Pignotti*, *Ceretti*, *Goldoni*, *Calsabigi*, *Alfieri*, *Cesarotti*, *Savioli*, *Parini*, *Casti*, etc.; et quant à ceux qui soutiennent actuellement l'honneur de la littérature italienne, l'histoire fera sans doute une mention très-honorable des noms des poëtes vivans dont, entre plusieurs autres, je ne peux pas m'empêcher de rappeler les noms du célèbre *Monti*, du chevalier *de Rossi*, de *Buttura*, Vénitien, demeurant à Paris (1); du célèbre abbé *Meli* entre les poëtes

(1) Entre plusieurs productions de cet auteur, on admire avec raison son excellente traduction de l'Art Poétique de Boileau, en vers italiens *Endecasillabi sciolti* : ce travail très-utile caractérise d'un côté le talent distingué de cet auteur, et de l'autre la beauté et la dignité de la langue italienne.

Siciliens ; et de plusieurs autres, tels que, dans le Piémont, l'abbé *Tommaso Valperga*, la comtesse *Deodata Saluzzo*, *Carlo Bossi*, *Luigi Raby*, *Luigi Grassi* ; l'ex-comte *Franchi*, *N. Viale*, dit *il Solitario dell' alpi*, *Biamonti*, appelé *l'emperio delle scienze* par le poëte *Monti*, de Gènes ; *Maggi*, de Plaisance ; *Mazza* et *Bondi*, de Parme ; *Colpani*, de Brescia ; *Giovanni* et *Ippolito Pindemonti*, de Vérone ; *Francesco Gritti*, de Venise ; *Salomone Fiorentino*, juif ; *Luigi Lamberti* et *Bettinelli*, de Mantoue ; la *Bandettini*, de Luques ; *Filomarino*, *Alborghetti* ; *Biondi* ; le prince *Ghigi* ; l'abbé *Santucci*, de Rome ; *Labindo*, Toscan ; *Minzoni* ; *Majo*, de Naples ; le comte *della Torre*, traducteur de *Théocrite*, *Bione*, *Mosco* et *Anacréon* ; le chevalier *Gargallo*, *Scimonelli*, et d'autres Siciliens.

Je rappelle encore ici les noms de quelques-uns des improvisateurs habiles qui, de même que la fameuse *Corilla* et le chevalier *Perfetti*, couronnés à Rome, soutiennent plus ou moins la gloire de ce talent rare dont l'Italie semble se faire un droit exclusif : tels sont, le célèbre *Gagliuffi* et le docteur *Romiti*, poëtes latins ; l'abbé *Lorenzi*, de Véronne, admiré par ses talens et par ses connaissances ; la *Fantastici*, de Florence ; la *Bandettini*, de Luques ; *Punta*, de Gènes (1) ; *Ferroni*, *Serio*, Napolitains ; de *Dominicis* ; la *Landi Mazzei*, de Florence ; *Gianetti*, de Masse-Carrare ; le P. *Zucca*, de Cré-

(1) Les improvisateurs nommés jouissent à présent de la plus grande réputation en Italie et partout ailleurs.

mone; le P. *Zucchi*, de Véronne; la *Dionigi* et la *Pellegrini*, deux demoiselles romaines; *Gianni*, demeurant à Paris, etc. (1).

Avant de terminer ce Précis historique sur l'origine et les progrès de la littérature italienne et française, dont cet Ouvrage comparatif va établir l'analogie et la ressemblance, il ne sera pas hors de propos de reprocher aux Français cette espèce de mépris qu'ils témoignent souvent pour les auteurs italiens, que d'ailleurs ils ne laissent point d'admirer et d'imiter, de même que les Italiens se font un plaisir d'imiter les leurs. Je me hasarde avec circonspection à prononcer mon jugement sur une matière bien délicate et bien au-dessus de mes forces; et je m'appuierai des raisonnemens d'un des meilleurs génies qui

(1) La manie de vouloir être improvisateur est presque générale chez tous les petits rimailleurs de l'Italie; c'est que chacun sent en lui-même un certain pouvoir d'improviser des vers, quels qu'ils soient. Cette confiance a produit un nombre prodigieux d'imposteurs: hardis, mais sans culture, ils se préparent dans la mémoire une provision de ces *impromptu à loisir* dont parle Molière dans la comédie *des Précieuses ridicules*: ils se font un *repertorium* de lieux communs que très-souvent ils empruntent ou achètent des autres, pour s'en servir au besoin. Ils s'entourent d'amis complaisans qui en Italie s'appellent *compères*: et avec ce misérable capital, ils parcourent l'Europe pour tromper le monde et gagner du pain. Il y en a qui, après quelqu'apparent succès, ont un desir ardent de se faire imprimer: alors le peu de vers improvisés le soir, *eundo crescunt*. On les voit grossir, le jour après, en un long poëme; et on en impose au public par un titre immérité d'improvisation.

ait honoré l'Italie, pour relever à ce sujet le tort qu'ils ont de nourrir contre la littérature italienne une injuste rivalité contraire à l'esprit d'une sage modération. Nous admirons (à ce que je sais) dans la plus grande partie des auteurs français, un goût exquis, un choix heureux d'idées, la vérité de la nature, et la précision du bon sens en tout ce qui appartient à la beauté et à la délicatesse de la bonne littérature. Ainsi *Muratori* (*Préfaz. à la Perfett. Poes.*) dit franchement : « Son fioriti nella Francia » i signori Racine, Boileau, Fontenelle, che a me » pajono veramente poeti di squisito gusto, e di » somma delicatezza ne' versi loro. » En revanche de ces éloges, d'ailleurs bien mérités, les Français peignent les Italiens comme ces mauvais écrivains qui, en s'écartant du naturel, qui est le sceau du génie, ne savent pas (selon l'expression de *Bernis*) *sacrifier à la simplicité le faux éclat d'un style brillanté.* Le P. Bouhours avance d'un ton décisif et sans aucun scrupule, que *les poëtes italiens ne sont guère naturels, et qu'ils fardent tout.* Le P. Rapin dit que *c'est le vice ordinaire des Espagnols et des Italiens, qui cherchent toujours à dire les choses très-finement.* M. de Fontenelle, encore plus tranchant que les autres, déclare que les Italiens *sont toujours si remplis de pointes et de fausses pensées, qu'il semble qu'on doive leur passer ce style comme leur langue naturelle.* Boileau ne parle que du clinquant de Tasse, au lieu de lui approprier ses deux beaux vers : . . . . . . . . . . . .

*Son livre est d'agrémens un fertile trésor :*
*Tout ce qu'il a touché se convertit en or.*

et avec une dédaigneuse prétérition, comme si le bon et le beau étaient une propriété exclusive des Français, il s'écrie d'un air moqueur :

*Laissons à l'Italie*
*De tous ces faux brillans l'éclatante folie.*

Les jugemens hasardés par ces grands hommes se sont convertis en maxime dans l'esprit des jeunes gens qui les ont suivis : avec un *dixit, dicam* de Térence, ils versent à pleines mains le ridicule sur le goût de la littérature italienne : et par ce préjugé ils tranchent indistinctement sur le bon et le mauvais. A les entendre, les vers de Tasse, chant 16, stance 40 :

Forsennata gridava : o tu che porte
Parte teco di me, parte ne lassi ;
O prendi l'una, o rendi l'altra, o morte
Dà insieme ad ambe, arresta arresta i passi ;

sont des vers ridicules, recherchés, et hors de la nature : pendant que dans le *Cid* de l'immortel *Corneille*, on lit :

*Pleurez, pleurez mes yeux et fondez-vous en eau ;*
*La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau ;*
*Et m'oblige à venger, par un destin funeste,*
*Celle que je n'ai plus, sur celle qui me reste.*

Leur goût délicat condamne ces vers de *Dante*, qui, en parlant d'un lion terrible, dit :

Sì che parea che l'aer ne temesse ;

et l'autre du *Tasse*, qui y ôta même le mot *parea* :

E' tremò l'aria riverente,

comme avant lui l'*Arioste* avait dit :

E fa tremar nel suo venir la terra ;

pendant que *Racine*, dans sa tragédie de *Phèdre*, a pu dire dans un de ses plus beaux vers :

*Le flot qui l'apporta recule épouvanté,*

et *Rotrou* dans son *Hercule*, dit :

*L'air tremble comme l'onde au seul bruit de mon nom ;*
*Et n'ose plus servir la haine de Junon.*

Enfin, ces censeurs rigides condamnent, sans exception, certains jeux de mots dont quelques poëtes italiens ont fait usage, comme lorsque *Guarini*, dans le *Pastor fido*, dit ;

Nè volendo il potrei,
Nè potendo il vorrei ;

et *Arioste*, lorsqu'il dit :

Credeva e credo, e creder credo il vero,

et *Dante* :

Ch'io fui per ritornar più volte volto.
Questa selva selvaggia, ed aspra e forte.
Guarda com' esta fiera è fatta fella.
Amor che a nullo amato, amar perdona.

Les grands poëtes savent connaître bien l'à-propos, pour faire usage de tems en tems, et avec modération, de ces traits d'esprit qui, sans blesser la vérité, soulagent l'imagination. Ainsi Racine, dans son *Athalie*, a pu dire sans ombre de reproche :

*Pour réparer des ans l'irréparable outrage ;*

et Corneille, avant l'auteur d'*Athalie*, a pu dire :

*Elle a sujet de craindre et je crains cette crainte.*

et ailleurs *Cinna* répond à Émilie :

*S'il faut enfin souffrir un destin rigoureux,*
*Je mourrai tout ensemble heureux et malheureux;*
*Heureux, pour vous servir de perdre ainsi la vie;*
*Malheureux, de mourir sans vous avoir servie.*

Les vers, à mon avis, sont très-heureux, malgré qu'on les croie trop raisonnés et péniblement travaillés.

Boileau dans son Art Poétique a pu dire, sans faire une antithèse forcée : *Hâtez-vous lentement.*

Ainsi ces faux interprètes des régles poétiques, *quas ultrà citràque nequit consistere rectum*, confondent souvent le bon avec le mauvais goût, opposent des entraves aux élans du génie, qui, accablé du poids de l'art, et par une timide exactitude, rampe toujours dans la médiocrité, et, selon l'inconvénient dont parle Horace, *serpit humi tutus nimium timidusque procellæ.*

Au reste, en voulant corriger, par mes faibles réflexions, la critique trop sévère de quelques jeunes poëtes, je suis bien éloigné de vouloir proposer de nouvelles règles, pour modifier, ou pour relâcher les principes des grands maîtres de l'art, tels que l'ancien Horace, et l'Horace moderne des Français ; et je prétends moins encore m'ériger en censeur indiscret, pour juger du goût des poëtes français qui honorent leur patrie. Quant aux poëtes

italiens, je suis bien éloigné aussi de prétendre que parmi nos auteurs célèbres, il ne se soit glissé de ces corrupteurs du goût, qui, par vanité d'esprit, ont voulu promener leur imagination égarée hors de l'espace de la simple nature, source unique et feconde en beautés réelles. Quoique les premières semences de cette corruption eussent été jetées vers l'an 1290, par *Dante da Majano*, néanmoins étouffées presqu'au premier moment qu'elles commençaient à germer, ce ne fut qu'au seizième siècle qu'arriva l'époque fatale de ce déluge universel (pour me servir de l'expression de *Muratori*) dans lequel le bon goût fut presque noyé par cette nouvelle mode de plaire, désignée par les mots italiens : *Metafore, argutezze, bisticci, equivoci, falsi concetti, raffinamenti di pensieri.* L'amour de la frivolité, de la plaisanterie et du ridicule succéda à l'amour du bon, du solide, du vrai. Tel fut en effet le sort de ces génies féconds et sublimes, auxquels il ne manquait qu'un sage ménagement pour retenir leur fougue dans les règles de la modération : l'esprit humain ne sait pas s'arrêter, dès qu'une fois il en a passé les bornes.

Ainsi, quoique je me fasse un plaisir d'admirer et d'imiter les vers suivans :

Pioggia di lacrimar, nebbia di sdegno. *Petr.*
Volo coll' ali de' pensieri al cielo. *Petr.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . Due
Fonti di pianto da' begli occhi elice. *Tas.*
Tranquillo porto avea mostrato amore
Alla mia lunga e torbida tempesta. *Petr.*

je ne regarderai qu'avec un œil de mépris et de pitié ces idées de *Marini*, par lesquelles il appelle les lunettes *oli del naso*, et le nez *trinciera al pianto, e padiglione al riso*. Il n'y a pas un italien qui n'éclate de rire au simple récit de ce sonnet (cité par *Muratori*, Perf. Poes., tom. 1, lib. 1, cap. 4) qui, en parlant de la Madelaine, lorsqu'elle lavait avec ses larmes et essuyait avec ses cheveux les pieds de Jésus, conclut que

Se il crine è un Tago, e son due soli i lumi,
Non vide mai maggior prodigio il cielo
Bagnar co' soli, e rasciugar co' fiumi.

Je ne saurais approuver non plus certaines expressions trop hardies du Dante : *il carro dello sguardo, la notte che china le ale de' suoi passi, il fiume della mente*, et d'autres relevées et condamnées par le savant *Cesarotti*.

Nous avons des exemples de ce qu'on appelle *bisticci* : tels sont, par exemple,

Fa vota al vate e questa vita veta,
Mor' io, mè ancor il caro core cura,
Ulisse, ahi, lasso ! o dolce amore io moro, etc.

Mais tous ces exemples aiguisaient en même temps les traits de la satyre de *Salvator Rosa* pour corriger le goût des prétendus poetes.

E siete (dit-il) così grassi de legname
Che non udite ognun moversi a riso,
In sentirvi lodar le vostre dame.
Stelle gli occhi, arco il ciglio, e cielo il viso,
Tuoni e fulmini i detti, e lampi i guardi,
Bocca mista d' inferno e paradiso.

Dir che i sospiri son bombe e pettardi,
Pioggia d' oro i capei, fucina il petto
Dove il magnano amor tempera i dardi.
Ed ò visto e sentito in un sonetto
Dir d' una donna cui puzzava il fiato,
Arca d' arabi odor, muschio, e zibetto.
Le metafore il sole àn consumato;
E convertito in baccalà Nettuno,
Fu nominato da un certo il dio salato, etc.

Sans doute, les Italiens rencontrent souvent de semblables galimathias dans les ouvrages de leurs poëtes : *che in alcune delle canzoni italiane non ci sia de' galimatias e de' phebus non si può negare*, dit *Ant. M. Salvini* (*Not. a la Perf. Poes. di Muratori*); *ma non sono*, poursuit-il, *ne' poeti migliori e stimati.*

Mais les Français, de leur propre aveu, n'ont pas été exempts de cette inondation générale. Boileau, en parlant de leur mauvais goût, des pointes et des jeux de mots, dit :

Leur nombre impétueux inonda le Parnasse ;
La prose les reçut aussi bien que les vers.

Et si chez eux, quelque temps après, plusieurs auteurs du premier mérite travaillèrent avec succès pour réparer les maux d'une corruption passagère; si par leur énergie, des débris de la littérature, l'on vit les sciences et les arts renaître et reprendre leur essor dans tout l'éclat de leur beauté ; l'Italie, jalouse de son ancienne réputation aussi bien que la France, a fait voir en même temps qu'elle nour-

rissait dans son sein des génies lumineux, et qu'elle a su employer des moyens pour corriger ses erreurs, et les faire oublier. Par suite de ces observations l'on voit avec évidence que le jugement porté par les auteurs que j'ai cités, contre le goût de la littérature italienne, n'est ni impartial ni juste. Ils vont chercher les ronces et les épines dans les champs d'autrui, sans avoir égard à celles qu'on a vu naître dans leur propre contrée. Que si, sans adoucir aucunement la rigueur de leurs sentences, les partisans des auteurs cités persistent encore dans l'idée de vouloir flétrir la gloire justement méritée de tous les génies italiens de chaque siècle en général; je suis obligé d'emprunter les expressions du savant *Muratori* et de *Maffei*, en leur disant que le P. Bouhours, le P. Rapin, M. de Fontenelle, et les partisans de leur maxime, *n'avaient assez lu ni les auteurs italiens en détail, ni l'histoire poétique de cette nation.*

# PREMIÈRE PARTIE.

## CHAPITRE PREMIER.

### DE L'ACCENT.

§ 1er. Le mot *accent* offre plusieurs significations : il faut les distinguer et les développer, pour attacher ensuite une idée claire et précise à l'espèce d'accent dont je me propose de parler relativement à l'harmonie dans les mots d'une langue quelconque, dans celle des vers, et dans celle de la musique et même de la danse. Je vais marquer ses différentes acceptions.

§ 2. On peut distinguer les différentes espèces d'accens par les épithètes suivantes : accent *prosodique*, *oratoire*, *pathétique*, *logique*, *grammatical*, *national*, *musical*, *imprimé*.

I. L'accent *prosodique* ne marque que la quantité du tems par rapport aux longues et brèves, telles qu'on en faisait usage chez les Grecs et les Latins pour mesurer, ou pour perfectionner leurs vers.

II. On désigne par accent *oratoire*, cette inflexion de voix qui résulte non pas de la syllabe ou de la parole matérielle que nous prononçons, mais du sens qu'elle sert à donner dans la phrase. Cet accent est destiné à indiquer plus précisément le sens du discours, et à exprimer plus fortement l'idée principale, par les différentes modifications de la voix plus ou moins vive, plus ou moins élevée. Il exprime les différens sentimens dont celui qui parle est agité. De là on distingue la manière

d'interroger, de répondre, de raconter, d'admirer, de reprocher, d'insulter, de se plaindre d'un ton suppliant ou menaçant, de s'exprimer avec des nuances ironiques, etc. Il y a pour cela des tons différens.

III. L'accent *pathétique* est une espèce particulière de l'accent *oratoire* : c'est l'accent des passions ; il donne plus d'expression aux différens mouvemens des passions dont le cœur est ému ; il s'énonce non-seulement par les mots, mais aussi par de simples sons, variés et différemment nuancés selon la différence des passions et de leur intensité : on sent par là les tons de la voix s'affaiblir ou se fortifier, s'enfler ou se rétrécir, s'adoucir ou s'aigrir. Chaque passion a son accent : c'est dans ce sens que *Dante* dit :

> Lacrime di dolore, *accenti* d'ira,

et *Petrarca* :

> Posto ài silenzio a' più soavi *accenti*
> Che mai s'udiro..........

et Gentil Bernard :

> *Muse plaintive*........
> *Donne à ma voix l'*accent *de la douleur.*

Tous les poëtes en général disent : *Prêtez l'oreille à mes tristes, à mes doux, à mes tendres accens.*

IV. L'accent *logique* ne sert qu'à indiquer le rapport que le discours, les propositions et les idées ont entre eux : il est marqué en partie par la ponctuation.

V. L'accent *grammatical* est bien différent du prosodique (1) : il se fait clairement sentir à l'oreille par une

(1) Qu'on fasse bien attention à cette différence que j'établis entre l'accent *prosodique* et *grammatical*. Elle peut causer une confusion d'idées dans l'esprit des Français accoutumés à énoncer l'accent grammatical par l'épithète de *prosodique*.

Il est utile, pour l'intelligence de mon Ouvrage, et pour faire sentir la différence essentielle de ces deux accens, d'y employer toujours les mots techniques usités par les grammairiens latins. Ils entendent par accent

syllabe frappante où réside la force de la parole; d'où résulte cette distinction très-connue de tons graves et aigus qui donnent de l'ame, du sentiment et de l'harmonie aux langues : *Accentus rector est ac moderator pronunciationis.... quo circa ipsum non immeritò quidam vocis animam appellarunt. Vid. Emmanuel Alvar*, dans sa Grammaire latine, chap. XV, *de Prosodia.*

VI. Par accent *national* ou *provincial* on entend la différente modification de la voix, et certaines inflexions de son, propres à chaque nation et même à chaque pays, dans tout ce qui a rapport à la prononciation des voyelles, soit fermées, soit ouvertes, à l'accent oratoire et pathétique, à la quantité prosodique, et à l'accent grammatical. Ainsi nous disons que l'accent des Italiens est différent de celui des Français; et (en parlant de l'Italie) que celui des Toscans diffère de celui des Lombards; et, dans la Toscane même, que celui des Florentins n'est pas le même que celui des Siennois et des Pisans : la même chose a lieu en France et partout ailleurs, où chaque province (et même

---

prosodique, la quantité des longues et des brèves, et par accent grammatical, l'énergie des syllabes graves, aiguës et circonflexes. J.-J. Rousseau dans son ouvrage *sur l'origine des langues*, chap. VII, ainsi que dans son Dictionnaire de Musique, distingue l'accent aigu par l'épithète de *grammatical*. Le supplément à l'Encyclopédie, au mot *accent*, pense de même.

Vossius, sous le nom de *prosodie*, n'entend que l'art métrique, c'est-à-dire l'art de connaître et mesurer la quantité des longues et des brèves dans les vers latins : je crois qu'il a raison, dit le Dictionnaire des Sciences, à l'article *prosodie*. Il est vrai que par le mot *prosodie* on peut désigner l'accent qui produit les graves et les aigus, et celui qui produit les brèves et les longues : *prosodia est pars grammaticæ quæ accentus et quantitatem syllabarum docet.* Voss. C'est un mot purement grec, qui est destiné à marquer l'art de régler le chant de la voix. Mais la quantité est le point essentiel de la prosodie : l'abbé d'Olivet même en convient. Je crois donc ne m'être pas écarté du jugement des bons auteurs, si, pour faire sentir la différence de ces deux accens, j'ai donné à chacun d'eux leur nom particulier qui les distingue.

chaque ville de province) a sa manière particulière de s'énoncer (1).

(1) On dit souvent *que pour bien parler le français, il ne faut point avoir d'accent.* Je conviens qu'il ne faut employer ni l'accent gascon, ni le normand, etc.; il faut parler le langage de la cour et des gens honnêtes; mais ce langage même ne serait-il pas un accent? et, s'il m'est permis de m'exprimer ainsi, ne serait-ce pas un accent particulier, que de n'avoir ni celui des provinciaux, ni du bas peuple, ni des poissardes? Il paraît, si je ne me trompe, que l'accent national des Français est moins marqué que celui des Italiens. Ces derniers, bien différens des Allemands qui, par exemple, dans l'effusion de leur colère haussent également et fortement leur voix; ces derniers, dis-je, pour exprimer les mêmes ou les différentes passions, modifient leur voix de mille manières très-variées et très-sensibles, par le moyen de l'accent; et pour surcroît d'énergie, ils accompagnent leurs discours de mouvemens de la tête, des bras et même des pieds, ce qui pourrait former une espèce d'accent d'une autre nature, comme on peut le remarquer non-seulement dans leur déclamation théâtrale, mais aussi dans les discours familiers. Leur accent *national* forme comme une espèce de musique dans la prose: on dirait qu'ils chantent lorsqu'ils parlent; on entend une succession de sons différens dans la bouche d'un Florentin qui raconte ses aventures: il hausse ou baisse sa voix d'une octave, selon la circonstance; il imite la voix du *tenor*, du *soprano;* il descend à la basse dans la même tenue d'un discours agréablement varié et cadencé.

Il est cependant certain que l'accent national produit aussi une musique nationale: et c'est pour cela qu'une musique expressive pour un Allemand, ne l'est point pour un Français, selon ce que le Dictionnaire Encyclopédique nous fait observer à la parole accent. *Ainsi*, dit J.-J. Rousseau dans son Dictionnaire de Musique, *devons-nous admettre pour une maxime incontestable, que le plus ou moins d'accent est la vraie cause qui rend les langues plus ou moins musicales: car quel serait le rapport de la musique au discours, si les tons de la voix chantante n'imitaient les accens de la parole?* C'est à propos d'un tel accent, qu'on remarque les paroles suivantes, et que je trouve traduites en italien dans le Spectateur Anglais, tome II, Disc. 23: « La recita in musica dovrebbe essere » in ciascuna lingua così differente come lo è il loro naturale accento: » poichè quello ch'esprimerebbe bene una passione in una lingua non » la rappresenterebbe che molto male in un altra. Tutti quelli che sono » stati per qualche tempo in Italia, conoscono benissimo che la cadenza » che gl' Italiani usano nelle loro recite à una certa relazione, benchè » lontana col tuono della loro voce nelle converzazioni ordinarie: o, per » parlare più giustamente, non è che l' accento della loro lingua reso

VII. L'accent *musical* n'est que l'accent oratoire et pathétique, le prosodique, le grammatical, et même le

---

» più musicale e più sonoro. Per questa maniera i segni d' interroga-
» zione e d' ammirazione nella musica italiana (quando avvenga che l'una
» concorra coll' altra) i quali esprimono molto bene gli accenti del dis-
» corso loro, in tali casi ànno qualche rapporto col tuone naturale d'una
» voce inglese quando noi ci adiriamo : insino a tal segno ch'io ò veduto
» molte volte i nostri uditori rimanere ingannati per riguardo a ciò che
» si rappresentava sul teatro ; ed aspettarsi di vadere il padrone rompere
» la testa al suo domestico, allorchè gli faceva una semplice domanda ;
» ovvero immaginarsi ch' egli se la prendesse con un suo amico, allor-
» chè gli desiderava il buon giorno. »

L'on voit ici que l'on parle de l'accent oratoire et pathétique, modifié par l'accent national ; et tout cela n'a aucun rapport avec les élémens d'une langue quelconque. L'accent oratoire ne résulte pas de la syllabe matérielle des mots que l'on prononce, comme nous fait observer l'abbé d'Olivet dans son Traité de la Prosodie : il est l'objet le plus immédiat de la musique imitative : et J.-J. Rousseau établit pour maxime, *que tous les hommes doivent en avoir également le langage :* et lorsqu'il dit dans une lettre, qu'il est impossible d'avoir de la musique en France, il n'attaque la langue française que du côté matériel des lettres et des syllabes. Il faut donc espérer que ce n'est point le défaut de l'accent national qui produit l'*impossibilité* dont il parle. Je reviendrai sur cette matière que je ne touche ici qu'en passant.

A propos de cet accent national, qui n'est que l'accent oratoire même, modifié par le goût des nations et des pays, je vais rapporter ici quelques idées qui m'ont été communiquées par un savant napolitain, et qui pourraient être utiles aux jeunes compositeurs en musique. Il est certain que la musique que l'on chante n'est que l'imitation du langage qu'on parle. L'art du musicien qui élève et sublime la langue parlante en langue chantante, consiste principalement à savoir transporter dans la musique et rendre avec succès tous les différens accens de la langue.

Pour saisir et rendre tous les accens, il faut d'avance déclamer la langue et les vers qu'on doit mettre en musique. C'est justement la méthode qui est constamment suivie par le célèbre *Zingarelli* à Rome, et qu'il dit tenir d'un amateur de musique très-habile, appelé *Sala*, Napolitain. Avant que de commencer à composer, *Zingarelli* se met tout seul dans une chambre : et là, debout et devant un miroir, il commence à préluder, s'animer, en déclamant très-fort les vers destinés au chant : il en relève tous les accens : en choisit et en retient les meilleures expressions analogues : il prépare la mesure, le mouvement, la période musicale ; et de là, tout échauffé, il court à son *piano-forte*, pour noter son chant qui fait les délices des Romains.

national de la langue chantée; avec cette différence essentielle, que tous ses mouvemens, ses abaissemens ou élévations de la voix modifiée ont des intervalles certains, et qui sont mesurés. (D'Olivet, *Traité de la Prosodie.*)

VIII. Enfin, par accent *imprimé* on n'entend que ces petits traits marqués dans l'écriture pour faire observer certaines différences d'accent : ils ne sont pas la chose, mais les signes qui annoncent la chose. Ces signes écrits indiquent la voix, et la voix n'affecte que l'oreille, pendant que l'écriture n'est aperçue que par les yeux.

Par ces distinctions je donne le moyen de ne pas se méprendre dans le cours presqu'entier de mon Ouvrage, dont l'objet principal est de relever la force et les propriétés d'un de ces accens trop méconnu peut-être dans la versification française; c'est l'accent *grammatical* que je vais déterminer mieux dans l'article suivant.

---

## DE L'ACCENT GRAMMATICAL, AUTREMENT DIT, ACCENT *TONIQUE*.

§ 3. Quand je prononce en italien le mot *canto* (je chante), on sent, par l'appui du son de ma voix sur la voyelle *a*, que je ne veux pas prononcer le mot *cantò* (il chanta), dans lequel j'appuie sur la voyelle *ò* : ces appuis sur la voyelle *a* ou sur la voyelle *ò*, qui dans un mot composé des mêmes lettres font la différence entre *je chante* et *il chanta*, forment précisément ce qu'on appelle en italien accens *grammaticaux* ou *toniques* (1), bien différens de l'autre accent que j'appelle

(1) Ce sont les accens que *græci tonos*, *latini tenores*, *grammatici accentus*, *Cicero voces appellat.* Comme le dit Emmanuel Alvar, dans sa Grammaire latine, chap. cit.

*prosodique*. Ainsi dans le mot *valore*, je prononce *valò-re*, en appuyant et en plaçant l'accent sur *ò*; et non pas *vá-lore*, en appuyant sur *á*; ni même *valorè*, en appuyant sur l'*é* final.

On peut donc dire que l'accent *grammatical* consiste dans cet appui, ce coup, cette vibration qui forme, pour ainsi dire, l'esprit de la voix qui domine sur une des syllabes de chaque mot : par cet appui, la syllabe affectée, devenue plus sensible et plus énergique que les autres, forme comme un centre d'unité entre les autres syllabes du même mot ; donne de l'ame et du sentiment aux paroles et aux phrases ; sert comme d'un point fixe pour mesurer le tems dans le mouvement de la voix ; et par ce mouvement mesuré avec un tel ordre qui sympathise avec le goût raisonné de l'oreille, il donne de l'harmonie au discours, aux vers, à la musique (1).

Je vais expliquer briévement le sens de chacune de ces phrases qui donnent l'idée de l'accent en question.

§ 4. L'accent grammatical n'est qu'*un appui, un coup, un esprit de la voix qui domine sur une des syllabes de chaque mot*. Chercher à connaître la nature de cet accent, c'est examiner quelle est proprement la cause qui rend plus sensibles à notre oreille les syllabes accentuées. Cette cause consiste dans l'appui ou coup dont l'abbé d'Olivet et M. Durand font mention en parlant de l'accent des mots français : la syllabe affectée par ce coup reçoit un accent : quand on dit, par exemple, *il sentit*, *vertu*, etc. (en italien *sentì*, *virtù*), voilà un appui, un coup qui tombe sur les voyelles *i* et *u*. C'est

(1) En peu de mots : *per accento*, dit le Père *Sacchi*, *intendesi una sillaba che in ciascuna parola è, alle orecchie di chi ode, più sensibile di tutte le altre ch' essa parola compongano.*

un esprit qui anime et relève la force de ces deux voyelles; car cet appui ne donne pas à la syllabe une élévation de voix, comme quelques grammairiens le supposent; il donne seulement un esprit d'énergie par lequel la syllabe affectée domine sur les autres du même mot. Le grammairien *Corticelli* définit l'accent par *una posa che fa la voce sopra una sillaba, maggiore di quelle ch' ella fa sulle altre :* ce repos, ce coup, cet *ictus* sont remarqués par un certain ébranlement que le son de la syllabe accentuée cause dans l'organe de l'oreille. Or cette secousse n'est pas une élévation. L'élévation prétendue, ainsi que l'abaissement de la voix, peuvent se faire librement sur une syllabe quelconque, sans aucun rapport à l'accent (1).

(1) L'anglais Brightland se trompe fort dans sa Grammaire anglaise, lorsqu'il dit que l'accent consiste dans l'élévation et l'abaissement de la voix au-dessus ou au-dessous du ton ordinaire : mais il avoue que cette sorte d'accent est presqu'inconnue en Angleterre : et l'on peut pardonner cette faute à des Anglais qui, comme M. Bigde et M. Maltaire, croient que l'accent dont on parle ne désigne que la quantité longue ou brève des syllabes, en confondant ainsi l'accent prosodique avec le grammatical. Cette idée qui détruit le préjugé de l'élévation et de l'abaissement de la voix sur la syllabe accentuée, pourrait blesser l'esprit routineux de quelque pédant; mais elle n'en paraîtra pas moins vraie aux oreilles délicates. Elle est essentiellement utile aux Français amateurs de la littérature italienne, qui veulent saisir la véritable prononciation de cette langue. Et comme dans tout le cours de cet ouvrage je me suis proposé de ne jamais rien avancer qui ne soit autorisé par des écrivains savans, par la raison, et par des faits, je déclare que cette idée a déjà été évidemment démontrée par le célèbre Père *Sacchi*, italien, dans son ouvrage *della divisione del tempo nella musica, nella poesia*, etc. Pour soumettre au jugement de mes lecteurs une de mes réflexions sur ce que j'appelle mystère de l'accent, j'ose seulement ajouter une raison à celles qu'il a données dans son ouvrage. [Voyez *Sacchi*, dans l'ouvrage cité, page 63, 71, 74 et 75.] Chaque son en mouvement dans le tems peut être animé par des accens qui font une mesure semblable à la *battuta* musicale qui frappe et qui lève : notre oreille sent cette mesure dans le frappement de plusieurs marteaux sur l'enclume, *illi inter sese multa vi brachia tollunt in numerum*, comme le dit Virgile; dans celui des pieds d'un cheval

§ 5. L'accent grammatical *forme comme un centre d'unité entre les autres syllabes du même mot*. Suivant les

lorsqu'il court soit au trot, soit au galop; et même dans les intervalles du son que le balancier oscillatoire des horloges fait sentir à l'oreille: il y a donc un accent même dans les oscillations alternatives du pendule. Qu'on prenne donc deux à deux les coups du pendule, et l'oreille entendra un mouvement harmonique de sons, qui procéderont du bref au long *v—, v—, v—, v—*, ou du long au bref *—v, —v, —v, —v* au choix de l'oreille: c'est précisément l'accent grave et aigu dont je parlerai plus bas. Cependant les coups dont je parle gardent parfaitement le même tems, le même son, en sorte qu'on ne peut pas dire qu'il y en ait de plus ou moins élevés: et malgré cela l'oreille leur donne un accent tonique. Ou je me trompe, ou il faut donc conclure que l'accent en question ne produit aucune élévation de voix (*), et que c'est plutôt un

(*) Mais donnons plus d'évidence à cette vérité ignorée, qui aura peut-être le malheur de paraître ridicule aux yeux des pédans. Le Père *Sacchi* n'est pas le seul entre les Italiens, qui ait démontré cette vérité: *Salviati* (*Avvertimenti della lingua ital.*, lib. 3, part. 15), en parlant de cette élévation et abaissement en question, dit: *Che queste, ò altre cose simili senza disputa non sarebbero da trapassare*; *Salviati* donc en doutait fort. Mais *Buommattei* (*della lingua Toscana*, tratt. 6, cap. 2) déclare que cette variation prétendue ne peut pas avoir lieu dans les accens de la langue italienne. L'Abbé *Venini*, (*Principii dell' armonia musicale e poetica*), dit que l'élévation du son dans l'accent est si légère, que ce n'est pas sans raison que des auteurs respectables en ont douté, et en ont contesté absolument l'existence. Il semble déclarer donc, sans le vouloir, que cette élévation n'existe pas.

Les auteurs français qui ont voulu examiner de près cette prétendue élévation et abaissement de ton par les accens, sont d'accord avec le Père *Sacchi*: Rousseau, et avant lui l'abbé d'Olivet ont prouvé cette vérité jusqu'à l'évidence (*Essai sur l'origine des langues*, chap. VII), Marmontel confirme ouvertement la même chose. L'abaissement ou l'élévation de la voix dans la déclamation n'est, dit-il, que l'effet de l'accent oratoire. C'est le repos, le sens suspendu, le ton suppliant, menaçant, celui de la surprise, de la plainte, de la frayeur qui décident de cette altération de la voix.

L'Abbé *Venini* en oubliant ce qu'il avait dit dans les paroles ci-dessus citées, continue à dire que Rousseau et *Sacchi* refusent aux accens en question cette élévation ou abaissement, parce qu'ils les prononçaient d'une manière affectée. A son avis le Père *Sacchi*, cet italien si célèbre, ne savait donc pas prononcer sa langue. L'on voit ici quel cas doit-on faire de l'autorité de *Venini*, qui semble ignorer sa propre langue, et ne pas s'apercevoir que par cette prétendue élévation de la voix sur la syllabe accentuée, c'est lui et non pas le P. *Sacchi* qui tend à abîmer la vraie prononciation italienne.

paroles de la définition, l'accent ne pèse que sur une syllabe de chaque mot : de sorte qu'un mot composé d'un nombre quelconque de syllabes, et même de deux ou trois mots, ne peut avoir qu'un seul accent auquel toutes les syllabes se rapportent. Et cette nécessité ne dépend point d'une loi arbitraire et factice des grammairiens et des rhéteurs ; elle provient de la nature même de l'accent, et de l'ordre constant qui est le guide d'une oreille sévère. Par cette propriété de l'accent, la parole *indivisibile* de six syllabes, n'a qu'un accent sur la syllabe *si*. Les deux paroles *fóuri* et *uscíto* ont deux accens marqués sur l'*ó* et sur l'*í* : mais si on les unit ensemble pour former le mot *fuoruscito*, elles n'auront plus qu'un seul accent sur l'*i*, auquel toutes les autres syllabes se rallient étroitement ; de même que plusieurs élémens de vif-argent, en s'approchant, tendent par une loi d'affinité à se réunir ensemble et à s'arrondir en un même corps. La même chose arrivait dans la prononciation de la langue latine, dans laquelle des quatre mots *circum*, *dare*, *quantum*, *libet* qui ont quatre accens aigus, on en formait deux, *circumdare*, *quantumlibet* qui n'ont qu'un accent pour chacun.

Si au contraire l'on décompose le mot *indivisibile* qui

---

esprit, inspiré par la force de l'oreille, qui le vivifie et le rend énergique, et par là il alonge la syllabe sur laquelle il tombe. Ce pouvoir de l'oreille ne devrait point étonner ceux qui considèrent de quels degrés de délicatesse elle est capable par rapport à l'accent, si chez les Chinois un même mot qui n'est que d'une syllabe, peut avoir jusqu'à onze sens très-différens selon la différence de la prononciation.

J. J. Rousseau en accablant d'injures la langue française, ne nous donne pas ses idées sur cette sorte d'accent. Effrayé de la difficulté de la matière, il déclare qu'il ne veut pas s'en mêler. Cependant la connaissance exacte de cet objet pouvait être pour lui le seul fil d'Ariadne qui aurait pu le dégager du labyrinthe où il s'était égaré par ses idées paradoxales contre une des plus belles langues vivantes, qu'il a su d'ailleurs si bien faire valoir par ses écrits. (*Voyez* l'Appendix à la fin de ce chapitre, § 67 *et suivans.*)

n'a qu'un accent, en six syllabes détachées l'une de l'autre, de manière que chacune puisse former d'elle-même un mot comme *in-di-vi-si-bi-le*; alors ces six syllabes auront six accens, car chaque particule monosyllabe, chaque voyelle isolée devient comme une unité, qui peut former le tout d'une parole. Or chaque parole a naturellement un accent. (*Voyez* § 93.)

La parole *precipitevolissimevolmente*, d'onze syllabes, n'a qu'un accent dominant sur *men*; et elle peut cependant se partager de manière à former un vers, auquel il ne manquera aucun des accens requis pour rendre un son parfaitement harmonique. (*Voyez* § 144) C'est ainsi qu'en coupant en plusieurs morceaux un *polype* d'eau douce, chaque partie devient un être vivant qui subsiste par lui-même. L'accent est la vie de la parole.

Quant aux mots d'une seule syllabe, il faut observer que, lorsqu'ils ont une liaison étroite et naturelle avec celui qui les suit, comme dans les mots *la gloria*, *per valore*, *ci duole*, *mi piace*, *là giù*, *a che prò*, *che sì*, *più chiaro*, et d'autres semblables qui paraissent ne faire qu'un seul et même mot, ils n'ont point d'accent; car le sens grammatical ne permet pas de placer un repos entre les monosyllabes, et le mot suivant; et leur valeur est comme absorbée dans l'accent du mot suivant. En effet on remarque dans les manuscrits (1) et

(1) On remarque en effet dans les vieux manuscrits, et dans les anciennes éditions, que les articles et les prépositions qui marquent les cas et les rapports des noms, se trouvent unis, dans l'écriture, aux noms avec lesquels il font un tout composé. J'ai sous les yeux l'ouvrage de *Jean Gerson*, chancelier de Paris, imprimé vers le milieu du seizième siècle : il parle *della imitazione di Cristo* (ouvrage attribué à Thomas de *Kempis*) : et j'y trouve les mots suivans : *ellibro*, *delmondo*, *dicristo*, *elnostrosignore*, *daogni*, *desanti*, *ellume*, *lavita*, *aessa*, *elquale*, *lequali*, etc., comme en français on forme les mots *lequel*, *laquelle*, *lesquelles*. J'ai lu

dans quelques livres italiens des auteurs anciens, que les articles et les prépositions qui marquent les cas, se trouvent unis dans l'écriture, et font un même mot avec celui auquel ils ont rapport. C'est donc la pause, ou l'intervalle du tems plus ou moins senti, qui décide de la valeur d'un mot qui précède un autre.

Les adjectifs perdent aussi un peu, et souvent beaucoup de leur accent, lorsqu'ils précèdent immédiatement leur substantif; car la langue, aussi bien que l'esprit, court à la hâte à l'objet principal. La même chose peut se dire des adverbes, des verbes, etc., comme quand on dit *sant' amóre, vaga vénere, bianca máno, troppo béne, gran piacére, ben fátto, parlo a vói; daré in préstito*, etc. On sent dans chacun de ces exemples un certain affaiblissement, plus ou moins, du premier accent, qui est regagné par le second, sur lequel tombe la force de la voix et de l'expression (*Voyez* § 61 *et ses notes*).

On doit aussi remarquer que, dans les paroles composées de plusieurs mots, c'est le dernier qui garde l'accent comme on le voit dans les mots *fuoruscito*, ou, comme l'on dit à l'exemple des Grecs, *carvacigliato*, *auricri-*

---

à la bibliothèque de Parme un manuscrit ancien des poésies de Pétrarque, le même qui, à ce que l'on croit, appartenait à François I^er^, admirateur passionné de ce poëte; et j'ai trouvé écrit *allamorosa regia* (pour *all' amorosa regia*) *latempesta*, *elvento*, etc.

*Channo subito fatto eltempo rio.*
*Ahi bella libertà come tumai,*
*Partendoti da me mostrato quale*
*Fossilmio stato, quandol primo strale*, etc.

J'ai trouvé la même chose dans un manuscrit de la *Comedia* de Dante, dans la bibliothèque du célèbre abbé *Rossi*. Ces monosyllabes n'ayant aucun accent, ils ne sont pas de mots par eux-mêmes: c'est pourquoi les anciens les ont réunis avec les noms dont ils marquent les rapports.

*nita*, etc. Mais si le dernier mot est un pronom conjonctif, alors l'accent reste dans la première partie composante, comme dans les mots composés *dítelo*, *dísegliele*, *recherdmmisi*, etc.

§ 6. L'accent *donne de l'ame et du sentiment aux paroles et aux phrases*. Je ne saurais imaginer un mot qui puisse s'articuler sans accent : l'accent naquit donc avec les paroles de toutes les langues : dire qu'il y a quelque langue sans cet accent dont je parle, c'est affirmer l'impossible : sans cet accent on n'entendrait qu'un bruit sourd et monotone semblable au vent qui souffle en plein air, au mugissement de la mer pendant la tempête, à cet *amni præcipitante* de Cicéron (§. 104) ; ou semblable au son simple et permanent des voyelles qui se prononcent par une émission de voix, en ouvrant la bouche. C'est l'accent en question qui varie les sons de la voix, donne de la force et de l'énergie au discours, établit les bases de l'accent oratoire, et forme cette sorte de chant dans la prose, par l'ordre des paroles, par l'arrondissement des phrases, par ses variations, par toutes ses intonations harmonieuses dépendantes de la mesure du temps. Or il est impossible qu'on puisse mesurer le temps sans donner un point qui en fixe l'étendue : ce point est l'accent même qui, en frappant, l'indique à l'oreille en différens intervalles : *distinctio et æqualium, et sæpè variorum intervallorum percussio, numerum efficit*. Cic. (*Voyez* § 104.)

§ 7. Enfin c'est l'*accent qui donne de l'harmonie, non-seulement au discours, mais aussi aux vers et à la musique ;* l'on peut ajouter même *à la danse* qui, quoiqu'elle ne soit pas l'objet de mon ouvrage, est cependant une harmonie ; et, ainsi que la versification, elle dépend de la mesure et de la division du tems déterminées par l'accent. Mais la nature de l'accent et les effets qu'il

produit par rapport à la versification et à la musique, seront développés avec toute l'étendue et la précision possibles dans les articles suivans.

§ 8. J'ai déterminé jusqu'à présent la nature de l'accent aigu ou tonique, qu'on désigne communément par le mot général *accent* (1). Mais il y a deux sortes d'accent grammatical, l'un qu'on appelle *aigu* ou tonique, et l'autre *grave*. L'accent *aigu* est celui dont nous avons déjà parlé; l'accent *grave* n'est que la privation de l'aigu. Chaque syllabe des mots qui n'est pas affectée de l'accent *aigu*, est censée avoir un accent *grave*: dans le mot par exemple, *letteratúra*, la syllabe *tú* porte l'accent *aigu* qui domine; et les autres syllabes ont, pour chacune, un accent grave. Il est également impossible, par la nature même de la chose, que chaque syllabe de ce mot soit affectée d'un accent *grave*, comme il est impossible que chacune le soit d'un accent *aigu*; l'union et le rapport de l'*aigu*, avec une, deux ou plusieurs syllabes graves, forme ce qui s'appelle *harmonie* de *langage*, de *versification*, de *musique*: sans ce mélange l'harmonie disparaît.

§ 9. Cette distinction établie, je vais examiner les différens rapports de l'accent aigu avec l'accent grave dans les mots. L'accent aigu peut être placé ou sur la dernière syllabe, ou sur l'avant-dernière, ou sur l'antépénultième des mots. De là les Italiens ont partagé toutes les paroles de leur langue en trois classes: celle des mots *tronchi*, celle de' *piani* et celle des *sdruccioli*. Les *tronchi* (en français *tronqués*) ont l'accent sur la dernière, les *piani* sur l'avant-dernière, et les *sdruccioli* (glissans) sur l'antépénultième ou avant l'antépénultième. On voit un exemple

(1) On l'appelle par excellence *accent*, car c'est lui qui joue le rôle principal dans tout ce qui produit l'harmonie.

des mots de la première classe, c'est-à-dire des *tronchi*, dans *bontà*, *onestà*, *virtù*, *amò*, *sentì*, *mercé*, *re*, *affé*, *fa*, *onor*, *egual*, *farem*, *nazion*, etc. (1); de ceux de la seconde classe (qui est très-étendue, et qui forme la partie caractéristique de la langue italienne) dans les mots *uómo*, *animále*, *impéro*, *valóre*, *prudénza*, *ciélo*, *govérno*, *emulazióne*, etc. (2): enfin de ceux de la troisième, c'est-à-dire des *sdrucciolí* dans les mots *dócile*, *ábito*, *áncora*, *vittória*, *benéfico*, *música*, *beneplácito*, *crédesi*; et dans les suivants (qu'on appelle aussi *più che sdruccioli*) *mórmorano*, *válicano*, *lácerano*, *abbéverinsene*, *rammáricanosi*, *pórgamivisine*, etc. (3).

(1) On les appelle *tronchi* (tronqués, coupés), parce qu'en effet ils étaient anciennement entiers, et depuis on en a retranché la dernière syllabe : par exemple, de *bontàde*, *virtute*, *face*, *sentio*, on a fait *bontà*, *virtù*, *fa*, *senti*, etc. A présent même on retranche, selon que le dicte l'oreille, toutes les voyelles finales qui sont précédées des consonnes *l*, *m*, *n*, *r*, qu'on appelle *liquide*; et d'*amore* on fait *amor*, de *fatale* on fait *fatal*, d'*uomo*, *uom*, de *buono*, *buon*. Les mots *tronchi* sont marqués d'un accent grave sur la dernière voyelle (excepté ceux qui sont terminés par quelque consonne). Mais il faut observer que cet accent grave écrit ou imprimé, n'est qu'un signe qui nous avertit du retranchement d'une syllabe, et il ne marque que l'appui de l'accent aigu. Il n'a aucun rapport avec l'accent grave grammatical.

(2) On les appelle *piani*, parce que ces mots se prononcent *pianamente*, c'est-à-dire plus posément que les *sdruccioli* et les *tronchi*, entre lesquels les mots *piani* semblent garder un juste milieu.

(3) Les mots de cette troisième classe s'appellent *sdruccioli*, c'est-à-dire coulans ou glissans, parce qu'à partir de l'accent, qui est comme un point de départ, les syllabes courent vers la fin, et semblent s'y glisser avec précipitation; c'est ce qu'exprime bien la parole *sdrucciola* ou *sdrucciolévole* : comme quand *Marchetti*, traducteur de Lucrèce, pour exprimer cette rapidité, dit :

Lubrico sdrucciolévole serpente.

Il faut éviter de prononcer ces mots avec une précipitation affectée, pour faire voir qu'ils sont glissans : même en les prononçant avec lenteur, on sent clairement qu'ils sont *sdruccioli*, et leur quantité reste toujours la même.

§ 10. Il faut savoir distinguer au premier coup-d'œil ces trois classes de mots qui font tout le jeu de l'harmonie dans la prose, dans la poésie et dans la musique. La voyelle qui est affectée de l'accent sert à faire connaître aisément cette triple distinction : si elle n'est suivie d'aucune syllabe, le mot est *tronco*, comme *amò*, *ferì*, *sarà*, *tribù* : si elle est suivie d'une seule syllabe, le mot est *piano*, comme *càro*, *bène*, *dólce*, *gentíle*, *sincéro*, *discrezióne*, *discerniménto* : est-elle enfin suivie de deux, ou trois, ou quatre syllabes? et le mot est *sdrucciolo*, comme *amàbile*, *dócile*, *pàlpitano*, *giùdicano*, *recàronmisi*, etc. Je prononce le mot *fé* (il fit), l'accent porte sur *fé*; et le mot est *tronco* : je retablis ce mot dans son entier, en le prononçant *féce* (il fit), l'accent sur *fé* se trouve suivi d'une syllabe; et le mot devient *piano* : enfin je prononce le même mot à la troisième personne du pluriel, *fécero*, et le même accent sur *fé* étant suivi de deux syllabes, fait le mot *sdrucciolo* (1).

§ 11. Les mots de ces trois classes (*tronchi*, *piani*, *sdruccioli*) servent admirablement pour varier le nombre oratoire et poétique; et ils ne sont pas moins utiles pour le genre imitatif. Les plus difficiles à prononcer sont les *più che sdruccioli* ; où l'on est obligé de faire glisser trois ou quatre syllabes après l'accent : ils sont très durs, même dans la prose; mais les *sdruccioli* simples sont très-agréa-

(1) Ces trois sortes de mots se distinguent aisément dans la prononciation. Mais ils ne sont marqués d'aucun signe dans l'écriture italienne, excepté les seuls *tronchi*. Comment donc faire pour distinguer les mots *piani* des *sdruccioli*? C'est ce qu'il est très-essentiel de savoir. Dans le Traité de la prononciation exposé dans ma Grammaire italienne, j'ai cru me rendre utile aux littérateurs français en leur donnant des règles très-simples, et faciles pour connaître les mots *sdruccioli*, qui embarrassent tant les étrangers.

bles : les plus doux et le plus délicats sont les *piani*, parce qu'ils ne s'alongent que d'une syllabe après l'accent ; et ils tiennent comme un milieu entre les *tronchi* et les *sdruccioli*.

§ 12. On remarque dans l'accent deux degrés d'énergie : c'est pour cela que les grammairiens le distinguent en accent de *produzione*, et en celui de *rinforzo* (accent de prolongement, et de renfort). L'accent de *produzione* se fait sentir sur la syllabe qui reçoit le coup, et qui devient plus sensible et plus prolongée que les autres syllabes du même mot : il a lieu dans les paroles dont la voyelle accentuée est suivie ou d'une autre voyelle, ou d'une seule consonne, comme on peut observer dans les mots *fardi*, *giammài*, *farémo*, *glorióso*, *variáre*, etc. L'accent de *rinfórzo* a lieu quand la voyelle accentuée est suivie d'une double consonne qui (comme il est facile d'entendre pour ceux qui ont reçu de la nature une oreille délicate) donne plus de force et de vivacité (1) à l'accent qui la précéde ; car dans ce cas l'on pèse avec plus de force sur l'accent, comme pour prendre de l'élan, avant de franchir les deux consonnes suivantes : c'est ce qu'on voit clairement dans les mots *tiránna*, *cordállo*, *gémma*, *diróllo*, *andránne*, etc. Cet accent se fait encore sentir dans tous les mots *tronchi* terminés par une des cinq voyelles, comme *lo farò, ne andrà, beltà*, *pietà*, *crudeltà*, etc. : en effet, la voix qui pèse sur l'accent à la fin

(1) Cette force et cette vivacité qui est propre à l'accent de *rinforzo*, sont semblables à celles qui se font sentir dans la musique sur les notes qu'on appelle *martellate*.

L'accent de *produzione* et de *rinforzo* donnent l'idée des deux manières dont on peut, dans l'exécution du chant et de la musique, accentuer les notes.

de la parole, n'ayant plus rien sur quoi exercer son haleine, se concentre dans cette dernière voyelle, se remplit et se renforce : de là vient le nom d'accent de *rinforzo*.

§ 13. L'accent de *produzione* peut devenir accent de *rinforzo*, en prononçant la syllabe accentuée de manière qu'elle paraisse détachée de la syllabe qui la suit : alors l'accent, par un retour sur lui-même, prend plus de force ; c'est ce que les Italiens font naturellement, en déclamant des vers pour donner aux accens principaux plus de vivacité, comme en prononçant les mots *glorió-so*, *fortú-na*, *udí-o*, etc.

§ 14. Quoique l'accent de *produzione* ne manque pas de douceur et de force, il cède néanmoins à celui de *rinforzo* qui se fait remarquer par une vivacité qui lui est propre. Ainsi les langues qui ne redoublent jamais ou presque jamais leurs consonnes, sont tant soit peu languissantes, comme l'a bien observé *Bembo* dans sa *Veneziana*.

---

## DE QUELQUES AUTRES PROPRIÉTÉS REMARQUABLES DE L'ACCENT.

§ 15. Outre les propriétés de l'accent ci-dessus énoncées, je vais en faire observer encore deux autres remarquables dans leurs effets, et qui font le plus grand jeu de la versification : c'est pourquoi je me suis réservé à en parler dans un article séparé.

C'est par l'accent qu'on peut partager les syllabes de chaque parole en *longues* et en *brèves*. Toutes les syllabes animées par l'accent aigu sont *longues* ; celles qui sont affectées de l'accent grave, sont *brèves*. Comme chaque mot ne peut avoir qu'un seul accent aigu (§ 5),

il s'ensuit qu'il ne peut avoir qu'une seule syllabe *longue:* le mot *riflessióne* de cinq syllabes, n'a que la syllabe *sió* longue ; les quatre autres sont brèves.

§ 16. Mais il faut se garder bien de confondre les longues et brèves dépendantes de l'accent grammatical, avec celles qui dépendent de l'accent prosodique dont les Grecs et les Latins faisaient beaucoup de cas. Chez les anciens lés *longues* et les *brèves* étaient différentes des syllabes *aiguës* et *graves*, comme je le démontrerai dans le chapitre suivant : ces dernières, dont les langues modernes ont su tirer un si grand avantage pour mesurer le tems et en obtenir l'harmonie, se trouvent souvent en contradiction avec les *longues* et les *brèves ;* c'est ce qui n'est contesté par aucun grammairien. [*Voyez le Mazzone*, *Andrucci*, *Sacchi*, *l'ab. d'Olivet*, etc.] (1).

§ 17. Il est facile de comprendre comment, sur l'accent aigu et l'accent grave, on a pu établir les longues et les brèves. L'aigu, par son appui sur la voyelle, par le coup ou *ictus* (ce sont les mots de M. Durand), rend le son de cette même voyelle plus sensible, plus vif, plus dominant que les autres du même mot : toute la force de

---

(1) Même sans l'autorité des littérateurs cités, il est facile de remarquer par soi-même la contradiction énoncée : le mot *contrasterò* ( ainsi que mille autres ) a l'accent aigu sur la syllabe *rò* qui est longue : les trois autres sont graves, et en conséquence brèves : cependant deux de ces brèves sont longues en prosodie, par la règle qu'une voyelle est toujours longue lorsqu'elle est suivie de deux consonnes. On voit bien par là, que les longues et brèves produites par l'accent *grammatical*, sont d'une nature différente des brèves et des longues dépendantes de la quantité *prosodique* des Latins.

Cette contradiction d'accens est remarquable dans la langue latine même, où souvent les syllabes brèves sont affectées d'un accent aigu; comme dans les mots *dominus*, *favor*, etc., dont les syllabes *do* et *fa*, appuyées d'un accent aigu, sont brèves par les règles de la prosodie latine.

la voix s'y porte, et s'y arrête plus qu'ailleurs ; ce qui doit produire, et produit en effet un alongement de la syllabe. Si, par cette raison, l'accent aigu est long, par la raison contraire, l'accent grave doit être bref par rapport à l'aigu : on sent en effet dans la prononciation des paroles, que la voix ne pouvant s'arrêter sur les syllabes graves, elle les passe avec rapidité pour se reposer sur l'aiguë, qui est comme le centre d'unité, auquel tendent toutes les autres pour arrondir la parole (§ 5) : ainsi dans les mots *acconsenti*, *rappresentò*, *communicherà*, toutes les syllabes courent et s'abrègent pour se concentrer et se reposer sur les syllabes dominantes *ti*, *tò*, *rà*.

Si les syllabes graves sont placées après l'accent aigu, la voix ne fait, pour ainsi dire, que les effleurer comme par crainte de les éloigner trop du centre d'appui d'où elles partent : c'est ce qu'on voit dans les mots glissans *fàcile*, *célere*, *precípita*, *precípitano*, *sollécita*, *sollécitano*, etc.

§ 18. Tel est le système qui sert de base à la versification de la langue italienne, ainsi que de toutes les autres langues qui lui ressemblent, comme on peut s'en convaincre par la lecture de *Mazzone*, *Trissino*, *Andrucci*, *Bisso sicilien*, et d'autres auteurs qui ont écrit sur la nature de la versification. Si l'on voulait croire ce que dit Joseph-Marie *Andrucci*, dans son *Traité de la Poésie italienne*, on pourrait prouver que le vers italien est plus harmonieux que le latin et le grec. La raison alléguée par cet auteur est, que les Italiens forment la longueur et la briéveté des syllabes par les tons aigus et graves : ceci produit une harmonie très-sensible et très-frappante, qui ne peut se faire sentir dans les vers grecs et latins, vû la manière différente de mesurer les pieds. Mais il se trompe peut-être ; car les Grecs et les Latins mesuraient aussi leurs

vers

vers par les accens graves et aigus, aussi bien que les modernes ; mais avec cette différence, qu'ils y employaient aussi, et en même temps la mesure prosodique des brèves et des longues, ce qui ajoutait un charme inexprimable à leurs vers. Je conviens que ce que j'avance sur la nature de la versification des anciens, semble parodoxal, et qu'il choque l'opinion reçue : j'ai pourtant droit de prétendre qu'on ne me condamne pas avant d'avoir lu et examiné les raisons que j'exposerai dans le chapitre suivant.

§ 19. L'autre propriété de l'accent, c'est de mésurer au juste la quantité du tems de chaque syllabe. Ainsi on a reconnu que chaque accent aigu vaut la durée de deux tems, et chaque accent grave la durée d'un tems. Deux syllabes d'un ton grave équivalent donc à une syllabe dont le ton est aigu. (*Voyez*, par rapport à la nature du tems, le § 62 du chap. 3) Nous pouvons, il est vrai, alonger ou abréger le tems dans la prononciation continuée des syllabes et des paroles, comme nous pouvons aussi librement élever ou abaisser la voix, selon la nature de l'accent national (*voyez* Sacchi cité, Dissert. III, cap. 1, p. 64); mais cette altération arbitraire du tems et de la voix ne dérange point la mesure dans le rapport nécessaire entre l'accent aigu et les accens graves. Quel que soit un tel mouvement, il ne sera jamais admissible s'il ne garde pas entre les tems une certaine proportion, déterminée par l'oreille (1).

§ 20. Par cette mesure du tems, qui est le résultat

(1) Une chose qu'il ne faut point oublier, et que je dois redire d'une manière plus intelligible, dit l'abbé d'Olivet (art. 4 de la Quantité, pag. 47), c'est qu'on mesure les syllabes non pas relativement à la lenteur ou à la vitesse accidentelle de la prononciation, mais relativement aux proportions immuables qui les rendent ou longues ou brèves.

de l'accent grammatical (grave et aigu), on obtient les pieds dont les Latins et les Grecs se servaient pour la formation de leurs vers. Tels sont dans les mots de deux syllabes :

1. Le chorée ou trochée [- *v* (1)] comme *máno*, *piánto*.

2. Le ïambe [*v* - (2)] comme *sarà*, *virtù*.

Mais nous ne pouvons avoir dans les mots de deux syllabes, ni le pyrriche [*vv* (3)], ni le spondée [- - (4)]; car tout mot de deux syllabes doit avoir un accent aigu, et il ne peut pas en avoir ni moins, ni plus [§ 5] (5).

Dans les mots de trois syllabes nous avons :

1. Le dactile [- *vv* (6)] comme *célere*.

2. L'anapeste [*vv* - (7)] comme *fulminò*.

3. L'amphibrache [*v* - *v* (8)] comme *porténto*.

Par la même raison que ci-dessus nous ne pouvons avoir dans les mots de trois syllabes ni le tribrache [*vvv* (9)], ni le molosse [- - - (10)] ni le cretique [- *v* - (11)] ni le

(1) *Choræus, seu trocheus constat ex syllaba longa, et brevi.*

(2) *Iambus ex brevi et longa.*

(3) *Pirrhichius ex duabus brevibus.*

(4) *Spondæus constat ex duabus syllabis longis.*

(5) Nous avons le pyrrhiche dans les mots *piani* de quatre syllabes, comme *giudicáva*; et dans les mots *sdruccioli*, dont l'accent est précédé de deux syllabes, comme *giudícdrono*, etc., et le spondée en deux paroles différentes, comme *dì nò*, *sì nò*, etc.

(6) *Dactylus constat ex syllaba longa et duabus brevibus.*

(7) *Anapæstus ex duabus brevibus et longa.*

(8) *Amphibrachis, sive scholius ex brevi, longa, et brevi.*

(9) *Tribracis ex tribus brevibus.*

(10) *Molossus ex tribus longis.*

(11) *Creticus seu amphymacer ex longa, brevi, et longa.*

bache [v - - (1) ], ni l'antibache [ - - v (2) ] (3).

§ 21. C'est de la différente nature de ces pieds, et de leur combinaison entr'eux que les poëtes ainsi que les orateurs tirent les plus grands avantages quant à l'harmonie et à l'imitation (4). Le *trochée* (- v) a un mouvement léger, aisé et naturel : le *iambe* (v -) a de la dignité ; et il sert à former des vers ïambiques, qui sont les plus communs chez les anciens poëtes grecs et latins : le *pyrriche* (vv) offre un mouvement rapide ; le *spondée* (- -) un mouvement grave et soutenu : le dactyle (- vv) exprime un mouvement léger et glissant, propre aux poésies légères, d'un style pastoral ou anacréontique : l'*anapeste* (vv -) a de la force et de la sonorité : l'amphibrache garde une juste gravité : le pied *molosse* est très-fort et a beaucoup de son, etc.

Dans la seconde partie de mon Ouvrage, où l'on exposera *la théorie générale de la versification italienne et française*, l'on verra l'exacte application de tous les principes que je viens d'établir sous l'escorte des meilleurs maîtres de l'art.

---

(1) *Bacchius ex brevi et duabus longis.*

(2) *Antibacchius ex duabus longis et brevi.*

(3) Mais nous pouvons obtenir ces mêmes pieds par la réunion de deux ou trois paroles. L'antibache, comme *dì púre*; le molosse, comme *che di tu*? le cretique, comme *sì dirò*, *sgrida pur*, etc. Le pied tribrache peut avoir lieu dans les mots de cinq ou six syllabes, comme *consolatissimo*, etc.

(4) M. Biagioli dans sa Grammaire italienne, a fait des observations très-ingénieuses sur cette partie délicate de la langue. Mais il nous fait desirer une explication plus claire et plus étendue dans ses règles et ses remarques, auxquelles il aurait pu ajouter beaucoup plus d'évidence, en les appuyant d'un nombre suffisant d'exemples.

## EXAMEN COMPARATIF
### ENTRE L'ACCENT DE LA LANGUE ITALIENNE ET CELUI DE LA LANGUE FRANÇAISE.

§ 22. L'accent dans les différentes acceptions dont nous avons parlé, est une propriété essentielle aux langues en général. « C'est lui qui donne du caractère à l'expres» sion, de l'esprit, de la vérité, de la variété à la lec» ture, de la vie et de l'ame à la déclamation. » En développant, autant que j'ai pu, toutes ses propriétés, je les ai appliquées principalement à la langue italienne : maintenant, sans m'embarrasser de toutes les autres langues vivantes, je vais examiner si la française possède les mêmes avantages que l'italienne.

§ 23. L'abbé d'Olivet, dans son excellent Traité sur la Prosodie française, ne laisse rien à desirer de ce qui peut évidemment prouver que dans la langue française il existe un accent prosodique très-sensible (*Voyez* § 2, n. 1), qui marque la quantité longue ou brève des syllabes (1).

(1) C'est cet accent dont les Latins faisaient si grand cas, et qu'ils avaient déjà oublié avant même que, de la corruption de leur langue, naquissent les langues vulgaires, comme l'observe *Quadrio* dans son ouvrage *della Storia, e della ragione d' ogni poesia*. Les modernes l'ont négligé avec raison : leurs langues tirent une riche harmonie du jeu d'un autre accent, tant dans la prose que dans les vers. Ainsi, dit l'abbé Fauchet, *si Socrate*, que l'on dit avoir été l'inventeur des nombres en l'oraison, *pouvait revenir en ce monde, il n'entendrait pas non plus une de ses oraisons déclamées à la manière italienne ou française*. Une chose inconcevable encore (quoique M. Durand tâche de l'expliquer d'une manière très-ingénieuse, *voyez* la note du § 118), c'est que la prosodie française soit en contradiction avec la latine sur une règle qui paraît dériver de la nature même, *vocalis longa est, si consona bina sequantur* : au contraire dans ce cas en français, la voyelle est brève. Quelle que soit cependant la nature de la prosodie, elle n'est pas nécessaire pour

§ 24. Il n'est pas question de refuser à la langue française l'accent *oratoire* et le *pathétique* (§ 2, n. 2 et 3). *Quant à l'accent pathétique et oratoire* (dit J. J. Rousseau dans son Dictionnaire de la musique, « parol. *Accent.*) *qui » est l'objet le plus immédiat de la musique imitative du » théâtre, on ne doit pas opposer à la maxime que je viens » d'établir, que tous les hommes étant sujets aux mêmes » passions, doivent en avoir également le langage.* Or » c'est à cette seule *variété, quand le musicien sait l'imiter, » qu'il doit l'énergie et la grace de son chant.* »

§ 25. On ne peut pas douter non plus que la langue française n'ait son accent *logique* (§ 2, n. 4), et son accent *national* (§ 2, n. 6) : l'on doute au surplus que ce dernier ne soit pas assez marqué pour pouvoir égaler celui des Italiens : mais ce défaut, s'il existe, et s'il en est un, n'est qu'accidentel, et non pas inhérent à la langue : il dépend du goût d'une nation : et l'on peut à volonté le rendre faible, énergique et même outré ; comme on le voit souvent dans les déclamations sur la scène française (1).

Comme cet accent n'est que l'oratoire, modifié selon le goût des différentes nations, il est évident qu'il ne peut influer sur la mélodie et sur l'harmonie de la musique et

---

la structure formelle des vers : et quant au cas qu'on doit en faire, je vais transcrire les paroles de l'abbé d'Olivet pour en donner une juste idée : *Pour nous*, dit-il, *si l'on veut, elle ne sera qu'une délicatesse, qu'une beauté accessoire.* Cependant les grands poëtes peuvent s'en servir avec beaucoup de succès dans le genre imitatif, comme je le ferai remarquer au § 51.

On ne peut refuser à la langue française l'accent prosodique qui désigne les longues et les brèves. Mais, en supposant qu'elle ne l'ait pas, elle n'en serait que plus souple, comme le dit Marmontel. Qu'on ne dise que cet accent manque de précision : *mais qu'est-ce qui empêche de lui en donner?* dit le même savant.

(1) Qu'est-ce qui empêche de le rendre très-sensible ? pourrais-je dire en répétant les mots de Marmontel.

de la versification, si ce n'est sur la partie imitative, selon que J. J. Rousseau le remarque (§ précédent). En effet les vers et le chant peuvent être harmonieux et mélodieux, plaire à l'oreille; et, sans imiter la nature des choses qu'ils veulent représenter, déplaire ainsi à l'esprit.

§ 26. La langue française peut avoir aussi un accent *musical* (§ 2, n. 7). Elle peut assujettir tous les différens accens à des intervalles certains et mesurés, et en tirer une mélodie parfaite; si toutefois elle ne trouve point d'obstacles du côté de la prononciation de ses consonnes, de ses voyelles et de ses sons. Cette condition est un objet que nous examinerons avec beaucoup d'étendue dans la quatrième Partie de cet Ouvrage.

§ 27. Quel est donc l'accent qu'un misérable petit reste de sectaires de Rousseau, et un petit nombre de musiciens médiocres (en cherchant à imputer aux autres les défauts qu'ils cachent en eux-mêmes) refusent effrontément à la langue française ? *Cette langue, disent-ils, n'est pas susceptible de musique; elle ne se prête point à la mélodie, car elle n'a pas d'accent : J.-J. Rousseau l'a dit* (1).

(1) Ils se sont trompés peut-être (*voyez* ci-après, § 68) : J.-J. Rousseau, entraîné par un esprit de parti, soutint le plus ridicule paradoxe contre la langue française (son assertion démentie à présent par des faits et par lui-même, a flétri un peu la réputation de ce grand homme) : mais il n'a pu aller jusqu'à prétendre que cette langue n'a pas d'accent; ce qui aurait été une marque d'ignorance très-grossière. Qu'on lise son Dictionnaire de Musique au mot *accent*, et sa lettre contre la musique française, et l'on verra que dans le premier il confirme l'existence de cet accent, et dans la dernière il établit ses raisons sur un tout autre motif que le défaut d'accent en question (*voy.* l'Appendix, aux §§ 67, 68 *et suivans*). Il est donc prouvé que ces petits calomniateurs d'une des plus belles langues du monde entier parlent sans s'entendre.

D'autres, plus modérés et non moins abusés, sans contester l'existence de l'accent, disent cependant qu'il n'est pas assez sensible. Mais de quel

Entend-on parler de l'accent *grammatical*, (§ 2, n. 5) qui marque les tons graves et aigus (§ 8); qui entr'autres effets produit une nouvelle espèce de brèves et de longues (§ 15)? Je vais prouver que la langue française a son accent grammatical, aussi bien que l'italienne.

§. 28. Lorsqu'on prononce en français *je chante*, une oreille quelque peu exercée qu'elle soit, sent bien qu'on ne prononce pas *chanté*: dans le premier cas elle sent un appui, un coup, cet *ictus* des latins, une vibration de la voix qui pèse sur *chan*; et dans le second cas la voix pèse de même sur *té*. Quand je dis *tableau*, on sent bien que ma voix appuie sur *blò*, et non pas sur *ta*: quand je prononce sentit, sera, aura, le son de ma voix appuie si bien sur les voyelles *i*, *a*, et avec la même force, que sur *i* et *a* des mots italiens *sentì*, *sarà*, *avrà*. C'est précisément par cet appui, que je sens la différence essentielle qu'il y a entre *aime* et *aimé*, entre *offense* et *offensé*, entre *mérite* et *mérité*; comme en italien, par l'accent, je sens la différence entre *àmo* et *amò*, *mèrito* et *meritò*, *sentì* et *sènti*.

Mais à quoi bon multiplier les exemples pour faire sentir une différence de tons si sensibles sur les syllabes? différence si bien saisie par les savans Français qui ont travaillé avec succès pour éclaircir cette matière (1). C'est

---

accent parlent-ils? Serait-ce de l'accent grammatical ou tonique (§ 3), la source de toute harmonie, qui s'emploie avec tant de succès dans la versification française, et qu'en même tems on méconnaît? Je ferai voir avec évidence que cet accent dans la langue française est aussi bien marqué qu'en italien, et peut-être plus qu'en italien.

(1) Je déclare qu'en me proposant de me rendre utile aux Français et aux Italiens, sur ce genre de littérature, je n'ai entrepris mon Ouvrage que pour ceux qui sont sensibles à ces différences énoncées; car c'est justement là, que pour les convaincre, je ne peux pas donner d'autres raisons que celles d'une oreille bien organisée.

précisement ce coup, cet appui de la voix sur une voyelle, qui s'appelle *accent grammatical* (§ 3).

§ 29. L'abbé d'Olivet, dans son Traité de la *Prosodie*, nous donne une idée claire (mais pas assez distincte) de l'accent en question. « Quel fléau pour les oreilles, dit-il, » qu'une constante et invariable monotonie! Il n'y a pas » même d'exemple ni dans les cris des animaux, ni dans » quelque bruit que ce puisse être, pour peu qu'il soit » continué... Ainsi les langues sont modifiées par trois » qualités propres des mots, accent (qui est le grave et » l'aigu), aspiration (douceur ou rudesse), et quantité » (longues et brèves)... Quantité et accent sont deux » choses toutes différentes; car l'accent marque l'éléva- » tion ou l'abaissement de la voix dans la prononciation » d'une syllabe, au lieu que la quantité marque le plus » ou le moins de tems qui s'emploie à la prononcer ».

C'est pourquoi M. Durand dit, d'après d'Olivet: « Notre prosodie française (il parle de la prosodie par » rapport à l'accent aigu) n'est pas si marquée: mais nous » n'avons aucun mot qui n'ait son coup et son appui, plus » ou moins ». Et ailleurs il dit: « Les monosyllabes ne » forment par elles-mêmes aucune idée à l'esprit; ou plu- » tôt, notre organe, qui est l'interprète de l'esprit, réserve » son coup ou son appui pour le mot même qui le suit, » et qui en détermine l'idée. » Ce qu'il dit par rapport aux monosyllabes, est la même chose en italien (*voyez* la note au § 5). Mais il se trompe, en disant que ce coup ou appui est peu marqué: comme le plus ou moins est toujours relatif, il devait en faire au moins une comparaison avec celui des Italiens.

Qu'on lise à cet égard le Supplément au Dictionnaire des Sciences, tom. 1, mot *accent*, et l'on trouvera l'expression suivante: « *Chaque mot qui a plus d'une syllabe*, *re-*

» *voit un accent dans la prononciation; même lorsqu'on* » *le prononce seul, et hors de sa liaison avec d'autres.*

§ 31. Nicod qui était contemporain de Théodore de Bèze, a laissé une idée très-précise de cet accent : il dit qu'il ne faut admettre que l'accent aigu, et le placer toujours sur la dernière syllabe masculine de chaque mot, sans égard à la longueur et à la brièveté de cette syllabe. On ne peut mieux exprimer la nature de l'accent grammatical aigu en opposition à l'accent prosodique. L'abbé d'Olivet donne beaucoup de poids à l'autorité de Nicod. Marmontel, dans ses ouvrages de littérature, parle de l'accent grammatical avec beaucoup de précision. (*Voyez* §§ 69, 74 et suivans.)

§ 31. La base de la langue française, aussi bien que de l'italienne, c'est la langue des Latins. Mais la langue latine, outre sa prosodie, avait son accent grammatical très-marqué (*voyez* § 93.) Par quelle aventure, et à quelle époque donc les Français auraient-ils négligé ou affaibli cet accent, pendant que les Italiens l'ont parfaitement conservé ? Je dis plus : ils n'ont pas pu le négliger, car cet accent se trouve naturellement dans toutes les langues. (*Voyez* § 93.)

§ 32. Toutes les langues vivantes sont animées par l'accent grammatical. Pour la langue espagnole, je citerai ce fameux Jean *Caramuele*, qui dans son ouvrage de la versification ancienne et moderne, surtout dans son *Calamus secundus, sive rithmica*, cap. 2, s'énonce comme il suit :

« *Apud Hispanos non tres, sed unicum accentum reperies, qui si penultimam aut antipenultimam afficiat, notatur sic* excelléate excellentíssimo : *si ultimam sic* » amór, favór, *dolór : vel etiam sic* temòr, senòr, majòr. » *Monosyllaba si quæ habent accentum notantur sic* sèr, » vèr ; *et produci jubentur, ut sint* seer, veer. »

Gottsched, dans son *Maître allemand*, en parlant des règles de la versification allemande, distingue dans cette langue deux espèces d'accens : « Les syllabes, dit-il, qui » ont le ton aigu, ne peuvent pas rimer avec celles qui » ont un ton traînant; comme, par exemple, *Fus* et *Genuss*, » qui ne s'accordent point, parce que la première a un » ton traîné, et la seconde un ton aigu ».

Les Anglais même, qui, selon Brightland, font si peu d'usage des accents, et qui en ignorent la nature au point de confondre l'accent grammatical avec le prosodique ; nous donnent une idée très-claire de l'accent. L'accent, » dit Altieri, n'est qu'une pause particulière, ou un ap- » pui que la voix fait sur chaque syllabe. » Et comme en italien chaque mot ne peut avoir qu'un accent aigu, de même, dit l'auteur cité, « en anglais, généralement, entre » plusieurs accens il n'y en a qu'un qui reçoive le coup » principal (1). »

Toutes les langues ont un accent : la française seulement en serait-elle privée (2) ?

---

(1) Tous ces auteurs cités nous donnent ici non-seulement l'idée de l'accent de chaque langue respective, mais aussi celle de l'accent de *production et renfort* dont nous avons parlé au § 12.

(2) Si par les principes d'une saine philosophie on ne peut dans un système contester raisonnablement l'existence d'un être qui par son influence éclaircit tous les phénomènes, et sans lequel rien ne pourrait être expliqué, tout serait obscur, tout serait un mystère ; on verra dans la suite de cet Ouvrage, par chaque pas et dans chaque règle de la versification française, les traces de l'existence de cet accent en question, sans lequel tout serait vague et incertain, et par lequel on explique tout, et l'on peut réduire tout à cette perfection qui est digne de la littérature française. C'est par l'accent qu'on explique le plus ou moins d'harmonie dans les vers, la raison de la césure (§ 495), de l'élision (§ 536), etc. : et s'il reste encore quelque doute de son existence, il ne sera plus possible de résister à l'éclat de son évidence, lorsqu'on parlera enfin de la rime qui, comme la plus frappante à l'oreille, y fait sonner vivement l'accent sans lequel la rime

§ 33. L'accent dont nous parlons, y est aussi marqué et aussi énergique qu'en italien. Je ne voudrais pas m'éloigner de ce que l'on sent communément en prononçant les mots français. Mais j'aurais des raisons pour prouver que l'accent français est et doit être par la nature et le génie même de la langue, plus fort et plus énergique, que l'italien. Que l'on fasse attention aux raisons que je vais exposer, et qu'on les réfute, si l'on peut.

§ 34. Le corps principal de la langue française est formé de mots dont l'accent pèse sur la dernière syllabe (1);

---

ne pourrait pas être sensible (voyez *Art. de la Rime*, §§ 545, 566 et 595). Partout où l'on veut expliquer les phénomènes de la versification, la raison de l'harmonie, l'accent s'offre, le premier pour en dissiper les doutes. Toutes les fois qu'on veut se donner la peine de décomposer le sentiment de l'harmonie, on trouvera (pour imiter l'expression d'un grand écrivain français), on trouvera l'accent au fond du creuset.

(1) C'est une chose reconnue par tous les auteurs italiens. Mais pour citer l'autorité d'un écrivain qui par la célébrité de ses talens, et plus encore par le goût de ses ouvrages, mérite le respect et la vénération de tous les littérateurs, je transcrirai ici les paroles du P. D. *Giovenale Sacchi*, dans son ouvrage cité (Dissertat. 3, cap. 4, pag. 152, lin. 13) : *La proprietà della francese favella, in cui sogliono accentuarsi quasi tutti i vocaboli nel loro fine.* Et au chapitre 1, après avoir défini l'accent aigu des Italiens, *Questo è l'accento*, dit-il, *dal quale prende regola la moderna versificazione, così nella nostra, come nelle altrui lingue, ed è in tutte d'una medesima natura.*

Je veux ajouter encore l'autorité de M. B. *Bonesi*, italien, qui vaut bien la peine d'être cité, car dans son ouvrage *de la mesure, et de la division du téms dans la musique et dans la poésie*, an 1806, il a traité cette matière en homme savant qui prend pour règle de son système la raison, l'oreille, et la nature : il est le seul qui en confirmant plusieurs idées de la première ébauche de mon Ouvrage imprimé en 1803, a su pénétrer le véritable esprit de la versification selon le système du célèbre P. *Sacchi*. *Dans la langue française la position de l'accent est très-facile à connaître*, dit ce savant auteur, *parce qu'il se fait toujours sentir sur la dernière syllabe des mots : à moins qu'elle ne se forme d'un* e *muet*,

L'accent de tout le reste des mots français affecte l'avant-dernière syllabe qui est toujours suivie d'une syllabe muette ou féminine.

Dans le premier cas, ne voit-on point que tous les accens, sont des accens de *rinforzo*, accent distingué par sa force et sa vivacité? (§§ 12 et 14.)

Cette force et cette vivacité est et doit être dans la nature même de la voix. Car comme la voix suit toujours l'esprit qui la guide, elle court vers l'accent animateur de la parole qui marque l'idée: et comme en arrivant à cet accent, elle n'a plus, par notre hypothèse, aucun autre espace à franchir; elle retourne sur elle-même, s'arrondit, se renforce, et sa vibration produit cette vivacité et ce coup éclatant qu'on remarque également dans les mots italiens qu'on appelle tronchi (§ 9), comme dans les mots français *plutôt*, *succès*, *donnera*, *consentit*, et dans les mots italiens *però*, *darà*, *acconsentì*, *partirà*, etc.

§ 35. Dans le second cas, c'est-à-dire dans le reste des mots français féminins, où l'accent se fait sentir sur l'avant-dernière syllabe, il doit être plus marqué qu'en italien dans les mots de la même nature: parce que la dernière

---

*car alors il se fait sur la pénultième, comme piété, portrait, succéder: ame, facile, solitude.*

*Ant. Muratori* (Perfet. Poes.) dit: *La francese non si pronunzia se non coll' accento nell' ultima vocale.* Mais *Salvini* dit: *La francese e la spagnola ànno per lo più la posa dell' accento sulla penultima.*

Tous les Italiens sentent parfaitement cet accent dans la bouche des Français, lorsqu'à l'*Opéra italien*, à Paris, on entend crier dans le parterre ces petits marchands qui vendent des *libretti*: voilà le mariage de *Figarò*, *operà* en trois actes. Ils appuient, par le génie de leur langue, sur *rò* et *rà* finales des mots *Figaro*, *ópera*: et ils prononcent comme *tronchi* ces deux mots qui en italien sont *sdruccioli*.

syllabe étant muette, et d'un son vague et léger, elle n'exige que peu de son; ensorte que la voix n'étant pas obligée de faire trop sentir cette dernière syllabe, elle se concentre sur l'avant-dernière, qui par là en reçoit plus d'éclat.

« Dans tous les mots qui finissent par un *e* muet, dit » M. Durand, la voix se dédommage sur la syllabe pré» cédente par son coup ou par son appui qui fait tou» jours une élévation de la voyelle. Cette expression n'est » pas exacte à certains égards, mais elle sert ici à con» firmer ce que je dis. »

Qu'on prenne au hasard les mots français féminins *trompette*, *ventouse*, *sincère* : et qu'on les compare aux mots italiens *trombetta*, *ventosò*, *sincerò*; il est certain que le ton de la voix doit être plus vif et plus plein dans les avant-dernières syllabes des premiers mots que dans les derniers : dans les premiers, en effet, la voix doit ménager sa tenue sur une consonne après l'accent; et dans les derniers elle doit partager sa force sur les consonnes et sur une voyelle finale : ce qui doit au moins produire en pratique certaines nuances plus ou moins sensibles, mais toujours en faveur de ce que je me suis proposé de rendre évident.

§ 36. Que les syllabes qui, dans le même mot, coulent après l'accent aigu ou tonique ont en effet la force d'affaiblir l'énergie du même accent; il est facile de s'en appercevoir dans les mots italiens. Je prononce, par exemple, le mot *udì* : voilà un accent bien fort et éclatant sur la voyelle *ì* : mais il sera tant soit peu moins énergique si on y ajoute un *o*, en prononçant *udìo* : il le sera moins si je disais *udìro*, encore plus moins en *udìrono*, et bien plus faible dans *udìronosi*, etc.

§ 37. Pour répandre enfin un plus grand jour sur ce

§ 39. L'exemple que l'adversaire produit sur la langue chantée, loin de favoriser son paradoxe, confirme parfaitement la vérité que je me suis engagé à prouver. Il n'est pas vrai que l'accent de la musique tombe indifféremment sur chaque syllabe de la parole chantée (1). Si cela arrive quelquefois, ou même souvent par la faute du musicien, ou du poëte qui ignore l'art difficile, ou au moins très-négligé, de faire des vers propres au chant; si cela arrive, dis-je, dans les opéras, ce n'est qu'en s'exposant aux sifflemens du parterre qui, sensible à l'accent de sa langue, y sent la contradiction avec l'accent de la musique : l'oreille en est blessée, et la mélodie même la plus belle étant en contraste avec l'accent et plus encore avec l'esprit (*voyez* § 25), devient fade et insupportable.

Mais qu'on entende, par exemple, les paroles et la musique de *Zémire* et *Azor;* tout y est charmant : on n'y sent point cette contradiction d'accens : le Français en est satisfait : l'étranger indifférent en est étonné. C'est que les paroles sont de Marmontel qui entrevoyait à peu près la nature de cet accent, principal objet de mon Ouvrage; et que la musique est du célèbre Grétry, qui a fait connaître aux Français abusés de quel degré de mélodie leur langue est susceptible, lorsqu'elle est dans les mains d'un musicien qui réunit à la sensibilité du cœur une longue et pénible étude, et des connaissances analogues.

§ 40. Si je ne me trompe, l'existence de l'accent *grammatical* dans la langue française est complètement démontré par différentes preuves dont la meilleure est celle de l'oreille et de la nature, contre lesquelles il n'y a point

(1) « Dire que les syllabes françaises sont en même tems indécises » dans leur valeur, et décidées à n'en avoir aucune, c'est dire une chose » absurde en elle-même. » (Marm., Elém. de Littérat., mot *Prosodie*.)

d'exceptions

d'exceptions à opposer. Cet accent, qui est un don de la nature, ne peut être changé, et par conséquent *il est et il sera toujours le même dans toutes les langues anciennes et modernes, présentes et futures*; c'est l'expression du savant *Bonesi*. Il est aussi sensible en français qu'en italien; et je ne vois aucune raison pour que cet accent ne produise pas en français les mêmes effets qu'en italien. « Nelle lingue straniere che a noi note sono, trovansi i » medesimi due accenti che nella nostra, dit le précité *Sacchi*, (Dissert. III, cap. I, § 10, pag. 70): « e se gli accenti sono i medesimi, perchè non vi debbono » anche produrre gli stessi effetti? »

§ 41. La langue française jouit donc en général des mêmes avantages que l'italienne par rapport à l'accent (car c'est de l'accent que maintenant je parle ici). On peut donc attribuer à cette langue toutes les idées et distinctions que j'ai exposées depuis le § 1er jusqu'au § 21. Je crois donc avoir exactement développé la nature de l'accent qui parut au philosophe de Genève si obscur et si difficile à expliquer, qu'il jugea à propos de ne pas l'entreprendre. Mais il n'osa pas le refuser à la langue française. (*Voy.* son Dictionn. de Musique, au mot *accent*) (1).

§ 42. Puisque la langue française a un accent tonique, désigné par ce coup ou appui qui donne une force parti-

(1) D'après ces principes extrêmement simples, naturels et faciles, auxquels, si on ne veut pas se tromper, il faut absolument se tenir, il serait fort curieux de lire ce que l'abbé *Batteux* dit, en parlant de l'*accent* (*Princip. de la Littérat. Traité de la Construct. Orat.*). On connaîtrait de combien de bévues on est capable, lorsqu'on raisonne sur de faux principes. Il confond la quantité des syllabes avec l'accent grammatical. Il fait long ce qui est bref, et bref ce qui est long. Il ne sent partout que des élévations et des abaissemens de la voix; et il dit tout naïvement qu'en cela il n'a pas consulté que son oreille.

culière à une des syllabes de chaque mot (§ 26), on peut lui appliquer aisément la différence entre l'accent aigu et l'accent grave (§ 8) : on reconnaît l'*aigu* sur les syllabes qui reçoivent le coup ou l'appui ; on reconnaît le *grave* sur celles qui en sont privées : dans les mots *consentit*, *solitude*, etc., l'accent aigu pèse sur *tit*, *tu*; et chacune de toutes les autres syllabes n'ont que des accens graves.

§ 43. Selon la différente place que l'accent aigu occupe dans les mots, on peut partager les mots français en *piani*, *tronchi* et *sdruccioli* (§ 9). *Piani* ou féminins lorsque l'accent aigu affecte l'avant-dernière syllabe de chaque mot, comme *il parle*, *ils parlèrent*, *honnête*, *France*, etc. (*voyez* la note du § 165) : *tronchi* (1) ou masculins, si l'accent aigu tombe sur la dernière syllabe, comme *il parla*, *vérité*, *il partit*, *nouveau*, *vertu* : *sdruccioli* ou glissant, quand l'accent aigu appuie sur l'antépénultième syllabe, comme dans les mots *garde-le*, *dites-le*, *montre-le*, etc. (2).

---

(1) C'est un mot dont la signification sied parfaitement à la plus grande partie des paroles françaises. Les premiers auteurs qui jetèrent les fondemens de cette langue charmante, eurent soin, par un génie propre à la nation, de tronquer la plus grande partie des mots latins : d'*amavit* ils ont fait *aima*, de *reflexus*, *reflet*, etc. Ils en ont respecté l'accent qui est l'accomplissement de la parole : et, comme l'on voit, les mots tronqués ont gardé l'accent sur la dernière syllabe. On ne trouve dans la langue latine aucun mot qui soit *tronco*.

Par ce retranchement la langue française acquit beaucoup d'énergie et de vivacité. (*Voyez* la note ci-après au § 46.)

(2) Dans le premier essai de cet Ouvrage, imprimé à Paris en 1803, j'avais avancé que la langue française manquait tout-à-fait de mot *sdruccioli*. Mais en méditant après continuellement sur cette matière, j'ai cru (si je ne me trompe) pouvoir lui en attribuer quelques-uns de la nature des exemples cités dans le texte. L'expression, par exemple, *garde-le*, peut être considérée comme un seul mot composé, ce qui est indiqué par le trait d'union entre le verbe et le pronom : en effet,

§ 44. Le fond et le plus grand corps de la langue italienne est formé de mots *piani* (§ 9); celui de la française de mots *tronchi* ou masculins. (§ 34) La langue italienne vante beaucoup de mots *sdruccioli*, la française n'en a que peu ou point. Ces propriétés particulières à chacune de ces deux langues; quels avantages offrent-elles l'une sur l'autre? C'est ce que je vais examiner dans les §§ suiv.

§ 45. La langue italienne semble l'emporter sur la française par le nombre des mots *piani*, qui gardent un juste milieu entre les *tronchi* et les *sdruccioli*, et que, par cette raison, *Sacchi* appelle *soavi e gentili* (§ 11).

Mais comme le son plein et éclatant des dernières syllabes des mots italiens tend à affaiblir l'accent tonique (1);

---

en italien les particules qu'on joint à la fin des verbes ne font qu'un seul mot avec la parole principale : on les appelle pour cela *affisse*. Cela étant ainsi, je vois que non-seulement par les principes grammaticaux et de prosodie française et italienne, mais aussi par la manière pratique de prononcer ces sortes de mots, je vois, dis-je, que dans *gárde-le*, le pronom conjonctif ne peut attirer à lui l'accent qui est sur *a* du mot principal *gárde* : en ce cas *gárde-le* et d'autres semblables ne sont que des mots *sdruccioli*.

(1) L'accent est l'ame des paroles, la source de l'harmonie : les mots sont donc plus ou moins animés selon qu'ils ont plus ou moins d'accent. Or les mots *tronchi* ont plus d'accent que les *piani* : (voyez § 36) : et comme le plus ou le moins n'est que relatif, on peut bien dire que les *piani* sont faibles par rapport aux *tronchi* qui sont plus vifs, plus forts, plus énergiques : tel est en effet le caractère que communément on attribue aux mots *tronchi*. Cette faiblesse relative des mots *piani* n'est pas très-sensible dans la langue italienne, car l'accent n'est affaibli que par une seule syllabe qui le suit; mais s'il était suivi de deux syllabes comme dans les mots *sdruccioli*, sa faiblesse augmente; et s'il était suivi de trois syllabes, comme dans les mots *plus que sdruccioli* (§ 9), la faiblesse de l'accent est très-sensible; enfin, dans les mots où l'accent est suivi de cinq ou six syllabes, comme dans les mots *abbéverinsene*, *pórgamivisene*, ce même accent disparaît presqu'entièrement. L'on voit par cette gradation que l'accent est d'autant plus concentré et énergique qu'il a moins de syllabes parasites qui le

et par conséquent la langue même; pour contre-balancer cette perte, elle a formé des mots *tronchi* qui la raniment par leur énergie naturelle.

§ 46. La langue française l'emporte sur l'italienne par le nombre excédant des mots *tronchi*: et cette propriété, qui tient au génie de la langue et de la nation, offre un avantage réel sur l'italienne, car elle a par là un caractère essentiel de vivacité et d'énergie (§ 21) que lui donnent les accens qui sont presque tous de renfort (*di rinforzo*, §§ 12 et 14).

Pour tempérer cette force et cette vivacité, elle se sert des mots *piani* ou féminins; ce qui forme, par un heureux mélange, ce clair-obscur (s'il m'est permis de m'exprimer ainsi) qui plaît à l'oreille et qui fait l'admiration de tous les étrangers de bonne foi (1). Ainsi la langue,

---

suivent: lorsqu'il n'en a aucune après lui (comme dans les mots *tronchi*), alors il éclate dans toute sa force. Cette analyse qui fait de plus en plus connaître tous les mystères de l'accent, sert dans le § suivant pour dévoiler et pour apprécier mieux la nature des mots *piani* ou féminins de la langue française.

(1) La langue française, pour modérer sa force et sa vivacité par rapport à l'accent, a besoin de mots *piani*: mais en voulant la corriger elle n'a pas voulu l'affaiblir beaucoup. Voyons quelles mesures elle a su prendre pour obtenir un résultat analogue à la nature et au génie de la nation. « Vivacité et douceur, c'est ce qui fait le caractère des Français (dit l'abbé d'Olivet); et il faut que son caractère se retrouve dans son langage: aussi » ceux qui jetèrent les fondemens de notre langue se proposèrent-ils évidemment ces deux caractères. Pour la rendre vive, ou ils ont abrégé » les mots empruntés du latin (*), ou lorsqu'ils n'ont pu diminuer le » nombre des syllabes, du moins ils en ont diminué la valeur en faisant brèves la plupart de celles qui étaient longues. Pour la rendre » douce, ils ont imaginé l'*e* muet qui rend nos élisions coulantes; et » comme les articles et les pronoms reviennent souvent, ils en ont

(*) C'est par ces abréviations et retranchemens qu'on peut appeler *tronchi* les mots français masculins, (*voy.* la note au § 9).

française ménage ses mots *tronchi* ou masculins, en les mêlant avec les *piani* ou féminins, non-seulement pour

---

» banni l'hiatus, jugeant une cacophonie pire qu'une irrégularité; et » l'on dit *l'épée* pour *la épée*, *mon amitié* pour *ma amitié*: *impetra-* » *tum est à consuetudine, ut peccare suavitatis gratiâ liceret*. Cic. *Orat.* 47.» On voit donc que tous les mots *piani* ou féminins sont terminés par un *e* muet. Or l'*e* muet, par sa prononciation faible et obscure, pendant qu'il ajoute une syllabe de plus à la parole, n'altère pas l'énergie de l'accent: content du peu de son qui lui est naturel, n'ayant besoin d'aucun secours pour faire sentir ce qu'il est, il laisse à la syllabe voisine toute la force de son accent: ainsi, sans affaiblir la langue il sert admirablement à varier le nombre oratoire et à rompre la monotonie qui régnerait par une vibration perpétuelle que l'oreille rebute. Cette invention par laquelle on adoucit une langue sans l'affaiblir, ce moyen ingénieux d'établir un juste milieu dans la nature des mots féminins, est admirable chez les Français; il donne l'exemple d'un genre de mots qui, sans être parfaitement ni le *tronco* ni le *piano* des Italiens, participe néanmoins de l'un et de l'autre.

Il serait maintenant fort curieux d'examiner quels sont le plus conformes à la nature des sons, les mots *piani* des Italiens ou ceux des Français? Je ne voudrais pas attribuer là-dessus un défaut à la langue italienne qui se fait remarquer, parmi les autres, par la beauté des mots *piani*; mais je pourrais avancer que les mots *piani* de la langue française sont très-analogues à la nature des sons, si l'on voulait admettre comme vrai que la nature de chaque son est de terminer par gradation et en mourant jusqu'à ce qu'il s'évanouisse.

La nature des mots *piani* selon le génie de la langue française, est si peu étrangère à celui de l'italienne, que presque toute l'Italie (si l'on en excepte les pays de Rome et de Florence) prononce comme muettes ou presque muettes les voyelles, et précisément l'*e* à la fin des mots *piani*. A Naples, les expressions *che volete? vattenne, statte zitto*, etc., se prononcent presque comme s'il était écrit *ch bolit? vattènn, statt zitt*: à Bologne et dans tous les pays de Bergame, et de Brescia, on prononce *prim ball, vostr sempr, pair tedaisk, madr*, au lieu de prononcer *primo ballo, vostra sempre, paese tedesco, madre*, etc. Dans la Lombardie on prononce *alter, diz, piaz, mezzodì, quatordis, Milanèès*, pour *altro, dieci, piazza, mezzodì, milanese, sempre*, etc. La même chose a lieu à Venise. Mais que dira-t-on du Piémont tout entier dont la prononciation est tout-à-fait française, et toutes les finales presque plus que muettes? Les Français mêmes se sont aperçus de cette manière de prononcer les finales chez les Italiens: M. Grétry en est

arrondir le nombre oratoire, mais aussi pour tempérer et rompre la monotonie de sa vivacité et de sa force : et la langue italienne se sert de mots *tronchi* pour corriger la monotonie de sa faiblesse. (*Voy*. § 937, dans la quatrième partie.)

§ 47. Quelle que soit l'énergie, la douceur et la beauté de la langue française, elle sera toujours privée de cette espèce particulière d'agrément qui naît du jeu des mots *sdruccioli* qui, dans la prose, dans les vers, dans la musique, produisent un charme inexprimable. Son ac-

---

parfaitement convaincu. Marmontel dit : « Les désinences des mots » italiens, sont presqu'aussi brèves et aussi fugitives que l'*e* muet fran» çais ; la valeur prosodique en est la même ; et soit qu'on parle ou qu'on » chante, leur son expire et tombe après la syllabe accentuée, comme » celui de l'*e* muet. » Une expression de Quintilien, *lib.* 1, *cap.* 29, prouve, si je ne me trompe, que cet affaiblissement des dernières syllabes des mots était si naturel à Rome, qu'il avertissait le maître, qui enseignait à lire aux enfans, de leur faire bien marquer les dernières syllabes : *curabit etiam ne extremæ syllabæ intercidant.* Cet avertissement de Quintilien a une raison suffisante, à ce que je pense, dans la nature même de la langue latine : ses terminaisons différentes décidaient de la construction et du sens des phrases ; il fallait donc faire éclater le son de chaque voyelle finale, ce qu'on ne faisait pas. En général leurs terminaisons en *e* étaient brèves : et cela marque le peu de son qu'on leur donnait naturellement.

S'il m'est permis de faire quelque conjecture là-dessus, je dirai que ce même affaiblissement des syllabes finales a pu être une des causes de la corruption de la langue latine ; car enfin nous voyons que c'est généralement par les finales des mots que les langues vulgaires se sont écartées de leur mère ; et cela a pu être occasionné par la prononciation faible et indécise des syllabes finales de mots latins.

Mais il ne serait pas aisé de pouvoir altérer les finales accentuées : un mot *tronco* ou masculin ne pourrait pas changer. Cette pensée pourrait donner lieu à plusieurs autres réflexions. (*Voy*. Part. IV, chap. 3, art. 3.) Ces observations sur les finales faibles prouvent qu'ils ne sont pas l'effet d'une cause externe et accidentelle, mais plutôt un penchant naturel dont la raison est cachée dans la nature des sons et des accens. *Voy*. la note au § 938.

ceint naturellement vibrant et tendu ne souffre pas cette espèce de mots, si ce n'est que dans un très-petit nombre d'expressions. (*Voyez* la note au § 43). Tout au contraire, les Anglais dactylisent toujours en employant des mots *sdruccioli* dans un genre différent de celui des Italiens, et qui, loin de plaire, est très-désagréable à l'oreille.

§ 48. C'est une propriété exclusive de la langue italienne de produire par un nombre suffisant de *sdruccioli* cette harmonie douce et coulante qui fait admirer sa prose, et qui rend ses vers tendres, délicieux et inimitables. Sapho pouvait-elle exprimer sa brûlante passion pour Phaon avec plus de tendresse et de douceur, que l'a fait son traducteur dans les vers suivans ?

Per me sul plettro aonio
  Nuova armonia si schiuse :
  Di nuovi ritmi ornaronsi
  Per me le greche muse.
Ma, che mi giova o misera,
  Se a sospirar costretta,
  Ognor tra affanni e smanie
  Vivo ad amor soggetta ?
Non ti sdegnar, se libera
  Le colpe mie ti svelo :
  Amo ; e in tal fallo ò complici
  Il mar, la terra, il cielo....
Benigna madre accogliere
  I voti miei ti piaccia :
  Apri la man benefica ;
  E stendi a me le braccia.
Un' alma amante e tenera,
  Se te a pietà non muove,
  Come o graziosa Venere
  Potrà sperarla altrove ?....
Placati amor, deh placati
  Onnipossente Dio :
  Amo Faone : ei rigido
  Resiste all' amor mio, etc.

Qu'ils sont délicats et expressifs ces vers de l'abbé *Meli*, Sicilien, où il peint le pouvoir de deux beaux yeux ! (J'aurai soin de citer souvent les vers de ce charmant poëte.)

> Ucchiuzzi niuri,
> Si taliati,
> Faciti cádiri
> Casi, e citati :
> Jeu muru déboli
> Di petra e taju,
> Consideràtilu
> S' allura caju !
> A' tanta grázia
> Ssa vavaredda,
> Quandu si situa
> Menza a vanedda :
> Chi veru mártiri
> Di lu disiu,
> Cadi in deliquiu
> Lu cori miu. etc.

§ 49. Mais les vers terminés par des mots *sdruccioli*, outre l'harmonie qui leur est naturelle, ont une force imitative par laquelle on exprime vivement les actions qu'on veut y peindre. Par les vers suivans de l'abbé *Metastasio* on sent déjà les mouvemens d'un cœur accablé de chagrins, soutenu par un faible rayon d'espérance :

> Vorrei da' lacci sciógliere
> Quest' alma prigioniera ;
> Tu non la fai risólvere
> Speranza lusinghiera :
> Fosti la prima a náscere,
> Sei l' ultima a morir.

§ 50. Puisque l'effet propre et unique du rhythme est de rendre les vers ou plus lents ou plus vifs ; plus lents si l'on multiplie le nombre des syllabes longues, plus vifs si l'on fait dominer les syllabes brèves ; il est aisé par là de voir dans les pieds *sdruccioli* ou dactyles la vivacité

et la rapidité qu'ils expriment dans leur course, à cause des deux syllabes brèves après l'accent, qui semblent couler et se glisser avec précipitation; et de voir aussi quelle ressource les poëtes et les orateurs italiens trouvent dans leur langue par cette espèce de mots, pour peindre au besoin des actions emportées et violentes, ou bien pour exprimer des qualités douces et aimables. Le mot *precípita*, (pour en donner quelqu'exemple) fait voir un objet qui se lance dans l'abîme. *Sdrúcciolo*, *lúbrico*, *frágile*, *fácile* expriment par eux-mêmes la chose dont ils sont le signe. *Risólvere* offre à l'esprit l'action d'un homme qui, après avoir balancé, se décide enfin à faire quelque chose, et qui vole à l'exécution. C'est de semblables mots que l'abbé *Metastasio* s'est servi pour peindre l'inconstance des femmes, dans un air que je vais transcrire pour multiplier les exemples agréables :

L' áura che s' ágita
Tra fronda e fronda;
L' acqua che mórmora
Tra sponda e sponda,
E' meno instábile
Del vostro cor.
Pur l' alme sémplici
De' folli amanti,
Sol per voi spárgono
Sospiri e pianti;
E da voi chiédono
Fede in amor.

§ 51. Les poëtes français n'ont pas cette ressource; et ils tâchent d'y suppléer, comme le dit l'abbé d'Olivet, par le moyen des longues et brèves qui naissent de la quantité prosodique, bien différente de celle qui naît de l'accent grammatical. (*Voyez* § 2, nos 1 et 5; §§ 3, 16, 20, 23, 28, 29.)

Cette quantité prosodique a des règles fixes et déterminées, suivant lesquelles les orateurs, les poëtes aussi bien que les musiciens peuvent diriger leur art. Par rapport à cet accent, « les musiciens français, dit J.-J. Rousseau » dans son Dictionnaire, ont en particulier des secours » qui rendent sur ce point leurs erreurs impardonnables, et surtout le Traité de la Prosodie française de » M. l'abbé d'Olivet. » Ce Traité de la Prosodie, fait avec beaucoup de goût par l'auteur cité, a répandu beaucoup de lumières sur la langue, et a mérité les éloges des littérateurs français.

Ce savant académicien ne laisse pas de donner de justes éloges à quelques vers qu'il prend au hasard dans les ouvrages de Despréaux : il cite ceux du chant II du Lutrin, où l'auteur fait le portrait de la Mollesse :

*« Du moins ne permets pas.... La Mollesse oppressée,*
*» Dans sa bouche, à ce mot, sent sa langue glacée :*
*» Et lasse de parler, succombant sous l'effort,*
*» Soupire, étend les bras, ferme l'œil, et s'endort. »*

Ces beaux vers, dignes des plus grands peintres italiens, sont étonnans et admirables : et ce poëte célèbre qui fait tant d'honneur au Parnasse français, montre de quels progrès cette langue est susceptible quand on mettra en activité sa prosodie, suffisamment établie et prouvée par l'académicien cité, et par d'autres savans qui l'ont suivi.

Le dernier (1) de ces quatre vers est remarquable par l'emploi de la quantité :

*« Soupire, étend les bras, ferme l'œil, et s'endort. »*

---

(1) « Et, quant aux trois premiers, quel est ici l'objet du poëte, dit » l'abbé d'Olivet ? d'achever le portrait de la Mollesse. Et comment la

Assurément, dit l'abbé d'Olivet, si les syllabes peuvent tracer l'image d'un soupir, c'est une longue précédée d'une brève et suivie d'une muette; *soupire*. Dans l'action d'étendre les bras, le commencement va par degrés; mais le progrès demande une lenteur continuée, *étend les bras*. Voici qu'enfin la Mollesse parvient où elle voulait, *ferme l'œil*. Avec quelle vitesse elle y court! ce sont trois brèves: *et s'endort*; elle se précipite dans un long et profond assoupissement.

§ 52. Cette ressource de la prosodie offre sans doute des avantages réels pour ce qui a rapport au genre imitatif de la langue française: mais les Italiens en jouissent également, ils imitent même de très-près les vers hexa-

---

» peindra-t-il mieux qu'en la supposant hors d'état de finir sa phrase. » Des cinq derniers mots qu'elle articule, il y en a quatre monosyl- » labes; *du moins ne permets pas*; et ce peu de chose suffit pour » épuiser ce qui lui reste de force.

» *Oppressée* est moins un mot qu'une image, car l'*o* sourd est plutôt » un râlement qu'une lettre, surtout étant suivi d'un *p* et d'un *r* qui, » parce qu'ils sont difficiles à prononcer, font encore mieux sentir le » poids dont la Mollesse est accablée. Deux syllabes traînantes et une » dernière qui s'entend à peine, *pressée*, ne sont-ce pas des symptômes » d'oppression?

» Tant de monosyllabes dans le second vers continuent à me peindre » l'état de la Mollesse, et je vois effectivement la langue glacée: je » le vois par l'embarras que cause la rencontre des monosyllabes *sa*, *ce*, » *sent*, *sa*, qui, augmenté encore par *la langue glacée*, ou *gue gla*, » me fait presqu'à moi-même l'effet qu'on dépeint.

» Je pourrais dans le troisième vers, à l'occasion de *succombant*, » répéter les observations faites sur le *procubuit* de Virgile; mais je » me contenterai de remarquer avec quel art le poëte a coupé le vers » en deux membres, dont le premier ne donne point le droit d'attendre » le second, et qui ne sont nullement liés l'un avec l'autre: *et lasse* » *de parler..succombant sous l'effort*. Qu'on fasse là une phrase con- » tinue, et les proportions du tableau seront manquées. Je ne prétends » point que Boileau ait eu de pareilles intentions; je n'en soupçonne » pas plus Homère ni Virgile, mais, etc. »

mètres des Grecs et des Latins, comme je le ferai mieux voir dans la seconde partie de mon Ouvrage (1). Cependant l'art de ralentir ou d'accélérer le mouvement dans les langues française et italienne, tire ses règles de la quantité des longues et brèves qui (comme j'ai démontré et répété souvent) sont l'effet de l'accent grammatical. Or, par cet accent, la langue française aussi bien que l'italienne, possèdent des brèves et des longues d'une autre espèce, comme je vais le rendre évident. Mais la française, par sa propriété naturelle, ne peut avoir pleinement l'avantage des mots *sdruccioli* ou dactyles, qui font le charme de l'italienne; et par là elle est exempte de l'inconvénient des mots plus que *sdruccioli*, les moins commodes à prononcer, et qui, dans les vers italiens et même dans la prose, rendent un son très-dur. (§ 11.)

§ 53. Il est essentiel cependant à l'objet de mon Ouvrage de ne pas abandonner cette matière sans peser, autant qu'il est en mon pouvoir, les qualités des mots dactyles, et des anapestes qui semblent caractériser les deux langues mises en comparaison. (Voy. § 62 *bis*, où l'on parlera des pieds métriques français.) Et je dis que

1. Le dactyle des Italiens ne diffère de l'anapeste français qu'en ce que le premier est réellement un dactyle, comme -*vv*, et le second est un dactyle renversé (*vv*-) comme l'observe, avec beaucoup d'esprit, le savant Marmontel.

2. Le dactyle se fait remarquer par sa douceur; l'anapeste par son énergie, par ce ton vif, vibré, et tendu qui lui est propre.

---

(1) C'est là précisément que j'examinerai les raisons par lesquelles les hexamètres faits par Desportes sont insupportables à l'oreille des Français.

3. Le premier est aimable par sa douceur (1) : le second par son énergie. Le premier exprime souvent le cours doux et paisible d'un ruisseau qui serpente dans une vallée; et le second peint souvent l'impétuosité de la foudre qui éclate et frappe, même avant qu'on y pense. *Le dactyle s'élance*, dit Marmontel, *l'anapeste se précipite.*

4. L'un et l'autre coulent par un chemin contraire, (*-vv,vv-*). Le dactyle commence par le coup : l'anapeste ou le dactyle renversé finit par le coup, et la vivacité de l'action qu'il veut peindre semble être achevée et accomplie avec son accent, vers lequel il court vite comme pour s'y reposer.

De là je conclus que, si l'on en excepte la douceur qui est un avantage indirect né de la faiblesse des dactyles, tous les autres avantages oratoires et poétiques sont plus marqués et plus naturels dans l'anapeste que dans le dactyle : ce premier, par sa vivacité, semble peindre aux yeux, plus que ce second. (*Voy.* § 449, jusqu'au § 456.)

On peut voir encore par tout ce que nous venons d'observer dans toute l'étendue de ce §, que quant au genre imitatif, la langue française peut, outre la ressource des longues et des brèves (§ 51), tirer le plus grand parti de ses mots anapestes, pour peindre des mouvemens plus ou moins vifs et différemment énoncés, à mesure que ces mots sont plus ou moins mélangés avec des iambes et des trochées.

---

(1) Les vers, comme le dit le Dictionnaire de Trévoux, ne font remarquer leur douceur que par leur faiblesse. Cette vérité est parfaitement confirmée par tout ce que j'exposerai dans la seconde partie de cet Ouvrage.

longues et les brèves *prosodiques*, et les longues et brèves *grammaticales*; ce qui sera examiné dans le § 56 et suivans.

§ 55. Par suite des principes établis aux §§ 12, 13 et 19, qui sont parfaitement applicables à la langue française, l'accent de *rinforzo* ne peut pas avoir lieu dans les mots *piani* ou féminins, (à moins qu'on ne veuille les prononcer avec la modification exprimée dans le § 13.) La raison en est, que les Français prononcent ordinairement leurs consonnes doubles comme si elles étaient simples : alors l'accent de *rinforzo* se convertit en accent de *produzione*. Cela affaiblit un peu ces sortes de mots; mais toujours moins de ce qui arrive dans les *piani* des Italiens, par la raison exposée au § 35.

Par exemple : les mots français, *argille*, *appelle*, *homme*, *chandelle*, *tonnerre*, etc., se prononcent comme *argíle*, *apêle*, *hóme*, *chandèle*, *tonère*; ce qui ne donne pas lieu à l'accent de *rinforzo*.

Ce n'est pas cependant que ce même défaut ne soit remarquable dans plusieurs contrées de l'Italie, où, ainsi qu'en français, on prononce comme simples les doubles consonnes, et l'on dit *cavalo*, *quelo*, *dano*, *potrebe*, *sarano*, etc. pour *cavallo*, *quello*, *danno*, *potrebbe*, *saranno*, etc.

SUITE

## SUITE

## DU MÊME EXAMEN COMPARATIF.

§ 56. L'existence de l'accent aigu dans les mots français ayant été évidemment démontrée, au point même de distinguer l'accent de *rinforzo* et celui *di produzione*; et ayant été par là établi la nature de l'accent grave (§ 42), qui n'est que l'absence de l'aigu; il est facile enfin de trouver dans cette langue, aussi bien que dans l'italienne, (§ 15) les *longues* et les *brèves* qui sont l'effet du ton aigu et du ton grave de l'accent *grammatical*.

Le ton aigu produit dans les mots les syllabes *longues*, et le ton grave les syllabes *brèves*.

§ 57. Il faut bien nous entendre (je le répète encore, § 16), sur la nature de ces nouvelles brèves et longues. L'abbé d'Olivet fixe les règles des brèves et longues relativement à la quantité prosodique des Latins : mais ici, sur l'exemple de la langue italienne (§§. 15, 16, 17 et 18) l'on va fixer la règle des longues et des brèves par rapport à la quantité de l'accent *grammatical*. Cette règle est très-simple, et elle est dans la nature des deux langues mises en comparaison (pour ne pas parler des autres). L'accent aigu rend la syllabe *longue* (§ 17) : donc chaque syllabe qui n'est pas affectée d'accent aigu, est *brève*.

§ 58. Cette syllabe n'est *brève* que par rapport à l'accent aigu ou tonique qui est *long*; par exemple, dans les mots tronqués *honnêteté*, *consentit*, *renouvellera*, et les finales *té*, *tit*, *rá*, sur lesquelles pèse l'accent grammatical aigu, sont *longues*; et toutes les autres syllabes, relativement à celle-ci, sont *brèves*.

Cependant ces mêmes syllabes que j'appelle *brèves*, pourraient être prosodiquement (c'est-à-dire, rapportées aux règles de la quantité) longues : en effet, dans le mot cité *honnêteté*, la syllabe *né*, quoique grammaticalement brève, est prosodiquement longue par rapport à la syllabe muette *te*. Dans les mots *tems*, *jaloux*, et d'autres terminés par *x*, *s* ou *z*, les dernières syllabes sont longues par l'accent et par la quantité ; mais dans les mots *patte*, *tette*, *botte*, etc. les avant-dernières syllabes sont longues par la force de l'accent, mais elles sont brèves par la quantité. (*Voy.* Wailly à l'article *de la quantité des syllabes.*) C'est la même chose dans la prosodie latine, comme l'observent tous les grammairiens. Ces différentes nuances de tems ne dépendent pas de l'accent aigu, mais plutôt de la différence d'articulation qui doit varier selon la position des voyelles dans les mots, et selon la manière dont elles se combinent avec les lettres qui les précèdent et qui les suivent. Il en est de même en italien (1).

§ 59. Ce que j'ai dit par rapport aux longues et aux brèves prouve suffisamment que leur nature est d'un genre différent des longues et brèves dont les Grecs et les Latins

(1) M. Durand semble avoir senti, autant qu'il a pu, cette différence, en parlant *ex professo* de l'accent aigu ou tonique : « Pour revenir, » dit-il, à nos monosyllabes alongés d'un *e* muet, comme *rade*, *rêve*, » *ride*, *roue*, *ronde*, etc., le coup ou l'appui ne saurait tomber que sur » la syllabe entière, soit qu'elle soit longue ou brève, ou moyenne, » il n'importe ; il faut que le plus fort se charge pour ainsi dire du » point d'appui. Ainsi, qu'il s'agisse de *jeune* (*juvenis*) qui est bref, » ou de *jeûne* (*inedia*) qui est long, de *goutte* bref ou de *goûte* long, » il y a toujours un coup ou un appui plus ou moins fort, plus ou » moins long.

» Dans le mot de trois syllabes et demie, c'est-à-dire qu'il soit aug» menté d'un *e* féminin, l'inflexion du féminin ne change point essen» tiellement la prosodie ; le coup ou l'appui reste toujours sur la » troisième. »

faisaient usage dans la construction de leurs vers. Mais l'on verra dans la suite de mon Ouvrage comment cette nouvelle quantité, qui suit presque les mêmes loix que l'autre, et qui produit presque les mêmes effets, peut donner, par cet assortiment heureux, et donne en effet, aux langues italienne et française des ressources par lesquelles notre versification peut rivaliser avec celle des anciens.

§ 60. On mesure par là les quantités du tems qu'on emploie à la prononciation des syllabes (§ 19). On leur assigne un tems plus ou moins bref, plus ou moins long; et on les arrange avec cet ordre et cette proportion d'où résulte l'harmonie.

§ 61. Ces principes, une fois établis sur des bases qui sont dans la nature, et qu'il est impossible de contester, on est à même d'appliquer à la langue française toutes les propriétés, et toutes les modifications que l'italienne reçoit de l'accent en question; comme on peut appliquer à la langue italienne toutes les observations que l'abbé d'Olivet, et, plus que lui, M. Durand, et d'autres grammairiens qui les ont suivis, ont faites sur l'accent tonique et sur la quantité. On en excepte quelqu'une qui tient au génie et aux propriétés particulières de ces deux langues.

Qu'on applique donc à la langue française tout ce que j'ai fait observer au § 5, sur les monosyllabes et les noms adjectifs italiens qui perdent leur accent et semblent faire un mot avec le nom avec lequel ils ont un rapport intime (1) : et que l'on applique à la langue italienne ce

(1) M. Durand en avait déjà prévenu l'application lorsqu'il dit : « Ces » monosyllabes ne forment par elles-mêmes aucune idée à l'esprit ; ou » plutôt notre organe, qui est l'interprète de l'esprit, réserve son » coup ou son appui pour le mot même qui les suit, et qui en déter- » mine l'idée. »

qu'au sujet du plus ou moins d'accent M. Wailly fait observer sur les noms substantifs. (*Voy.* la note suivante (1).

Quant au tems qu'on assigne aux brèves et aux longues dans les syllabes françaises, il est et doit être le même qu'en italien (§ 19). « On assigne un tems à la brève, » dit l'abbé d'Olivet, et deux tems à la longue. Un tems » est ici ce qui est le point dans la géométrie, et l'unité » dans les nombres : » mais comme il y a des longs plus longs et des brefs plus brefs, « c'est pour cela, continue » le même académicien, que le moins qu'on puisse » donner à la syllabe la plus brève, c'est un tems, et » par conséquent la moins brève prendra un peu au-delà » d'un tems. » En général, on peut appeler *fort* le tems

(1) « Les voyelles longues *e*, *o*, *u* de *tempête*, *apôtre*, *flûte*, sont » très-longues dans *il essuya une grande tempête*, *il parla comme un* » *apôtre*, *il joue très-bien de la flûte* : et elles sont moins longues » dans *une tempête très-violente a désolé ce pays*; *S. Paul est l'apôtre* » *des Gentils*; *une flûte traversière*; parce que dans ces dernières » phrases, *tempête*, *apôtre*, *flûte* devant être prononcés tout de suite » avec le mot qui les suit, la voix ne saurait, sans affectation, peser » autant sur ces syllabes, que si les mots ne devaient pas être prononcés » tout de suite avec les suivans.

» Il nous semble en conséquence qu'on peut établir cette règle générale : il faut très-peu appuyer sur la dernière syllabe masculine » d'un mot, qu'elle soit longue ou qu'elle ne le soit pas, quand ce » mot doit être prononcé tout de suite avec le suivant; et il faut plus » appuyer sur cette syllabe, quand le mot est dans une position contraire. Les pénultièmes d'*agréable*, *déluge*, et les dernières de *besoin*, » *devoir*, demandent très-peu d'appui dans *une agréable nouvelle*, » *déluge universel*, *il a besoin de repos*, *le devoir de sa charge*. Mais » les mêmes syllabes de ces mots demandent plus d'appui dans les » positions semblables aux suivantes : *cette odeur est agréable*; *depuis* » *la création jusqu'au déluge*; *secourir ceux qui sont dans le besoin*; » *on se fait un plaisir de son devoir*. » WAILLY, Principes généraux et particuliers de la Langue française, de la Quantité des Syllabes, pag. 455 et 456.

de la syllabe longue, et *faible* celui de la brève. *Voy.* § 187.

§ 62. Par le tems ainsi mesuré l'on peut former en français les pieds semblables à ceux des Grecs et des Latins, de même que nous avons fait en italien. (§ 20).

Pieds dans les mots de deux syllabes :

I. Le chorée, ou trochée (-v) *mère, peine, toute, etc.*

II. Le iambe, (v-) *sera, vertu, sentit*, etc.

Pieds dans les mots de trois syllabes :

I. Le dactyle, (-vv *garde-le.*

II. L'anapeste (vv-) *décida, jugement.*

III. L'amphibraque (v-v), *tempête, coupable* (1).

§ 63. Les élémens et les principes constitutifs des deux langues étant parfaitement les mêmes, il n'y a aucun philosophe qui puisse leur attribuer des effets différens, à moins que quelque cause étrangère vienne par accident troubler l'effet qu'elles doivent produire.

C'est ainsi qu'en chimie, lorsque deux vases sont remplis d'une même dissolution saline, les molécules intégrantes suspendues dans une des deux masses de liquide, libres d'obéir à l'affinité qui les sollicite, font naître, par leur réunion, des cristaux très-prononcés et d'une symétrie parfaite ; tandis que dans l'autre portion de liquide l'affinité, gênée par quelque cause accidentelle, ne produit que des assemblages confus de cristaux irréguliers.

Lorsque le célèbre savant M. Haüy observa que la

(1) Il est inutile de répéter ici une autre fois ce que je me trouve avoir exposé aux § 20 et 21, relativement à la langue italienne. Le rapport et la ressemblance de l'accent entre les deux langues une fois parfaitement établis, on peut appliquer les mêmes propriétés à l'une et à l'autre, sans qu'il soit nécessaire de les répéter à part sur chacune d'elles.

division mécanique de l'arragonite donnait pour forme primitive un octaèdre rectangulaire, dans lequel les faces d'une pyramide faisaient, avec celle de l'autre, des angles de 116d. et 109d. $\frac{1}{2}$; tandis que la chaux carbonatée avait pour noyau un rhomboïde dont les faces, prises vers un même sommet, étaient inclinées entre elles de 104d. $\frac{1}{2}$; il dut être surpris de cette diversité (1). « Les deux substances, dit-il, sont composées des mêmes élémens, et il semble que des mêmes élémens doivent, en se réunissant, résulter des molécules intégrantes de la même forme. D'où peut donc provenir, dans le cas présent, cette tendance vers deux systèmes de cristallisation, incompatible dans une même espèce? elle a certainement une cause qui est encore cachée pour nous, mais qui peut-être sera un jour dévoilée par une découverte inattendue. »

Les différentes causes qui peuvent paralyser les effets ordinaires de l'accent qui est le même dans l'une et l'autre langue, seront examinées avec une rigoureuse critique, et par une exacte analyse, dans les troisième et quatrième parties de cet Ouvrage.

§ 64. Je ne m'étendrai pas davantage sur une matière qui, fondée sur des principes aussi certains et aussi évidens que la nature même, n'a besoin que de la sagacité de mes lecteurs pour être fécondée, et pour être appliquée avec succès à tous les effets que l'accent dont il s'agit est capable de produire.

Si, en considérant en particulier chacune des idées renfermées dans le mot *Accent* qui paraît compliqué lorsqu'on veut le saisir tout-à-la-fois, j'ai pu déterminer l'état

---

(1) Annales du Muséum d'hist. nat., t. 11, p. 241 et suiv.

de la question sur laquelle on a toujours parlé sans s'entendre ; si, en consultant la nature et tout ce qu'une oreille bien organisée peut sentir et sent en effet, j'ai prouvé l'existence d'un accent qui se trouvait dans la langue française sans être connu encore, ou qui, s'il était connu, n'avait pas été encore déterminé relativement à sa force, à son emploi, à ses propriétés; si dans toutes mes recherches, en procédant avec le flambeau de la raison et de l'analyse, et l'expérience pour guide, j'ai pu mériter l'approbation et la confiance de mes lecteurs éclairés ; je me flatte à mon tour, avec la même confiance, que dans la suite (en appliquant ces principes connus à la recherche et à la découverte d'autres vérités intéressantes,) ils en protégeront les raisonnemens et les conséquences légitimes qui choqueront peut-être les opinions communément reçues.

§ 65. Tel est malheureusement le sort de la vérité, qu'elle a besoin d'être soutenue de l'autorité des esprits éclairés et bien faits, lorsqu'il s'agit de combattre les préjugés, qui ont usurpé, par une longue prescription, ses droits et sa place. Il y a bien peu d'hommes qui ne doivent traiter de paradoxe des principes qui s'opposent ouvertement à leurs prétentions : on se détache difficilement des opinions reçues et presque enracinées : on ferme souvent l'oreille à la vérité, crainte d'être surpris et d'être obligé, malgré la paresse naturelle, d'abandonner les anciennes habitudes et une stupide routine. Ainsi toute vérité contradictoire à ces deux dernières qualités tyranniques de l'esprit humain, étonne par sa nouveauté, et lutte long-temps contre elles, avant que d'en pouvoir triompher.

§ 66. Enfin il ne me reste qu'à prévenir mes lecteurs, que pour l'intelligence prompte et facile de tout ce que

je vais exposer dans le cours de cet Ouvrage, il faut qu'ils s'accoutument à attacher une idée claire et précise aux termes techniques de l'art, que j'emprunte de la langue italienne pour l'usage de la française.

Ainsi, quand je parle de l'accent qui est la base de la versification italienne et française, je n'entends par ce mot que l'accent *grammatical* (§§3, 8, 15, 40, 51, etc.) que je distingue de l'accent *prosodique* (§ 2, num. 1.).

Quand je dis *accent* simplement, sans aucune épithète, j'entends énoncer l'accent aigu ou tonique (§ 8.).

Quand on parle des longues et des brèves nécessaires pour la construction des vers italiens et français, on entend ordinairement les longues et les brèves produites par l'accent grammatical : il faut les distinguer de celles que l'on mesure sur la quantité prosodique, qui est très-souvent en opposition avec la grammaticale (§§ 15, 16, 17, 56, 57, 58.).

Enfin, quand, par rapport à l'accent aigu ou tonique, on classifie les mots des deux langues en *piani*, *tronchi* et *sdruccioli* (§ 9 et 43.), il faut se familiariser avec l'idée que le mot *piano* est le même que le féminin des français ; le mot *tronco*, le même que le masculin ; et le mot *sdrucciolo* ; le même que ce mot, bien rare dans la langue française, lequel a l'accent aigu avant la pénultième syllabe (§ 43 et sa note.)

---

# APPENDIX

## SUR LA VÉRITABLE NATURE DE L'ACCENT AIGU

### DE LA LANGUE FRANÇAISE.

§ 67. Tout ce que j'ai dit jusqu'à présent relativement aux accens italien et français, serait, à la rigueur, très-suffisant pour en fixer la nature, en déterminer les fonctions, et dissiper tous les nuages qui ont obscurci jusqu'à présent les connaissances absolument nécessaires pour développer tous les ressorts des nouvelles langues vulgaires. Mais je veux encore m'appesantir sur cette matière, et je ne crains pas d'être condamné comme prolixe, si en examinant des questions qui pourraient paraître superflues ou accessoires, ou déjà discutées, elles peuvent ajouter encore à la matière de l'accent un tant soit peu d'évidence et de précision.

§ 68. J. J. Rousseau a-t-il jamais refusé à la langue française l'accent *aigu* que je viens d'établir ? Je pense que non : et il n'y a pas, à ce que je sache, aucun passage dans son Dictionnaire de musique, ni dans sa lettre contre la musique française, qui puisse lui faire attribuer une idée si absurde (*Voy.* la not. au § 27.).

§ 69. Cependant ce même auteur, dans son *Essai sur l'origine des langues*, chap. 17 *de la Prosodie moderne*, dit ouvertement : « *Nous croyons avoir des accens dans notre langue, et nous n'en avons point* : il parle ici en effet de l'accent appelé par lui-même *grammatical* (ibid., pag. 262.) Je dis plus : l'abbé d'Olivet prétend même qu'il faut absolument ne point en avoir : *ainsi*, dit-il, en par-

lant précisément de cet accent, *c'est une maxime, que pour parler français il ne faut avoir aucun accent.* Marmontel, en parlant de cet accent, confirme la même idée, en disant : *Dans la langue française, telle qu'on la parle à Paris, il n'y a point d'accent.*

§ 70. Tout ce que ces trois auteurs avancent d'une manière motivée, est raisonnable, et même un fait : mais il ne contredit point toutes les propositions que j'ai établies comme maximes. Ils parlent d'une autre espèce d'accent, inconnu non-seulement à la langue française, mais aussi à l'italienne. Je vais éclaircir cette équivoque, qui a été la cause réelle de l'ignorance du véritable accent qui vivifie les langues modernes. J'implore ici plus que jamais l'attention de mes lecteurs.

§ 71. On a cru jusqu'à présent que l'accent aigu ou tonique qui domine sur les paroles des langues vivantes, n'est qu'une *élévation* ou *abaissement* de la voix sur la syllabe des mots sur laquelle il tombe. En adoptant le mot *aigu* qui nous a été transmis des Grecs et des Latins, nous avons adopté mal à propos son ancienne signification : trompés, peut-être, par l'acception matérielle de l'accent *quasi ad cantum*, nos grammairiens ont voulu lui attribuer cet *arxis* ou *thésis* (élévation ou abaissement) des Grecs. Denis d'Halycarnasse dit que l'élévation du ton dans l'accent aigu et l'abaissement dans le grave, étaient d'une quinte. Ainsi, l'accent grammatical chez les anciens était aussi musical ; surtout le circonflexe, où la voix, après avoir monté d'une quinte, descendait d'une autre quinte sur la même syllabe, comme l'observe M. Duclos, (Remarq. sur la Gram. général. et raisonn., pag. 30).

§ 72. Par ces mouvemens altérés de la voix, la langue

des Grecs et des Latins était véritablement une langue musicale ; *mais nous ne savons pas comment ils prononçaient anciennement ; quant à l'accent grave et aigu*, comme le dit l'abbé d'Olivet, et avant lui l'abbé Fauchet, qui déclare *qu'il est presque impossible d'en juger en ce tems*. Nous ne pouvons nous former une idée de la manière dont on s'y prenait pour élever et abaisser la voix sur une même syllabe, par le moyen de l'accent circonflexe. Les Latins en avaient déjà perdu l'idée, même avant la corruption de leur langue, comme je l'ai fait observer à la note du § 23.

§ 73. Les grammairiens italiens en donnant la définition de l'accent des langues modernes, et en lui attribuant la force d'élever et d'abaisser la voix comme chez les anciens, sans vouloir pénétrer dans sa véritable nature, se sont contentés seulement de jouir de ses effets prodigieux, et ils l'ont presque confondu avec celui des Grecs et des Latins ; ce qui a produit des équivoques qui ont retardé en France le véritable développement de l'accent.

§ 74. Mais les Français, en y portant un examen philosophique, et en s'attachant au sens matériel de cette définition, guidés par la finesse de leur oreille, *nous*, ont-ils dit, *n'avons point cet accent quimarque l'élévation et l'abaissement de la voix* : et l'abbé d'Olivet (1),

(1) L'abbé d'Olivet semble applaudir à l'accent aigu relevé par Nicod (§ 29). « Tout cela est bon, *mais il reste toujours à savoir*, » dit-il, *si nous avons des syllabes qui, prises matériellement et sé-* » *parément, nous obligent d'élever la voix ou de la baisser.* » Par ces autorités les personnes superficielles ont adopté la maxime que la langue française n'a point d'accent, sans entendre de quel accent ils parlent. Non, les langues italienne et française n'ont point d'accent, c'est-à-dire d'accent qui produit l'élévation et l'abaissement de la voix.

et surtout J. J. Rousseau (*loc. cit.*, *cap.* 7) l'ont démontré mathématiquement. Mais pendant que ces justes réflexions se faisaient en France, d'autres écrivains s'élevèrent en Italie pour démontrer la même vérité. Je citerai toujours avec éloge le P. D. *Giovenale Sacchi*, qui refuse cette espèce d'accent à la langue italienne (*Voy.* les notes au § 4), et il est même étonné de voir qu'on ait pu penser différemment.

§ 75. La langue française n'est donc pas la seule qui soit privée de cet accent qui consiste dans l'élévation et l'abaissement de la voix; l'italienne en manque également. « Les » langues modernes d'Europe sont toutes du plus au » moins dans le même cas : je n'en excepte pas même » l'italienne (ce sont les paroles mot à mot de J. J. Rousseau (*loc. cit.*) « La langue italienne, non plus que la » française, n'est pas par elle-même une langue musicale. » La différence est seulement que l'une se prête à la mu- » sique, et l'autre ne s'y prête pas. »

§ 76. D'après ces paroles de Rousseau, s'il m'est permis de faire ici quelque petite digression, je pourrais à bon droit me récrier contre ces emphatiques diseurs de mots qu'ils n'entendent pas eux-mêmes, et qui, sur une prétendue autorité de ce philosophe, ont attribué à la langue française, par le défaut d'accent, l'impossibilité de se prêter à la musique.

— Dans la quatrième partie de cet Ouvrage on examinera la différence énoncée dans les derniers mots du passage cité de J. J. Rousseau.

§ 77. Les langues italienne et française n'ayant aucun accent grammatical, ni grave, ni aigu, ni circonflexe, qui marque l'élévation et l'abaissement de la voix, ne

sont par elles-mêmes des langues ni chantantes, ni musicales, il est vrai; « mais il suffit d'examiner philosophiquement, dit l'abbé d'Olivet, si c'est un mérite à une langue d'être chantante par elle-même, et si ce n'est pas assez qu'elle soit de nature à recevoir toutes les inflexions de voix qui peuvent lui être commandées par la raison et par les passions. » Cette réflexion de d'Olivet est très-sage et très-lumineuse : elle offre l'idée d'une langue qui, sans être chantante, se prête aisément au chant : et indifférente par elle-même, elle est susceptible de recevoir toutes les formes que la nature des choses et celle des passions pourraient lui donner. La langue française ne serait-elle pas une de celles qui jouissent réellement de cette qualité?

§ 78. Mais, dira-t-on, si les langues française et italienne n'ont aucun accent qui marque l'élévation et l'abaissement de la voix, comme nous venons de le dire, quel est donc cet accent qui produit des effets si merveilleux sur l'harmonie de la prose et des vers, en produisant des longues et des brèves? Serait-il d'une nature toute différente que celui des anciens?

§ 79. Pour répondre exactement à cette question, je renvoie mes lecteurs au chapitre suivant, dans lequel on parlera *de la prononciation des langues anciennes* : maintenant je me contenterai de répéter seulement, que cet accent, qui est l'unique ressort du nombre oratoire et poétique dans les langues italienne et française, est celui dont j'ai donné la définition aux §§ 3 et 28. C'est cette syllabe plus sensible qu'on remarque dans chaque mot : c'est cet ictus, ce coup, cet appui dont M. Durand parle dans ses Recherches, et qui, sans marquer l'élévation ou l'abaissement de voix, comme chez les Grecs

et les Latins, a néanmoins la force (et le fait le prouve) de produire admirablement les mêmes effets que celui des anciens, comme nous le verrons dans la seconde partie de cet Ouvrage, où l'on appliquera les principes exposés à la construction des vers.

Mais, répliquera-t-on, comment se fait-il que cette propriété si essentielle aux mots de chaque langue, et si précieuse pour les belles-lettres, ait pu rester si long-temps presqu'inconnue en France ? et d'un autre côté, de quelle utilité peut être cette découverte ? Avant qu'elle ne fût connue, n'a-t-on pas vu les belles-lettres fleurir en France ?

§ 81. Je réponds que cet accent a été connu par M. Durand, et bien exprimé par les mots *coup* et *appui* ; mais cet auteur en est resté là, sans pouvoir l'approfondir davantage, et sans en pouvoir développer les propriétés. Avant lui, l'abbé d'Olivet n'a fait que l'entrevoir superficiellement ; il l'a confondu avec l'accent oratoire : et il cite d'autres savans, entre autres, Théodore de Beze et Nicod, son contemporain, qui a touché de près cette matière. (*Voyez* § 29.) Duclos, dans sa *Grammaire générale et raisonnée*, en refusant à la langue française l'accent musical, lui accorde le prosodique et le vocal, comme le remarque Rousseau. Ce dernier jugeant cette matière très-difficile et trop compliquée, pensa qu'il ferait mieux de n'en pas parler.

§ 82. Mais en général les Français en ont toujours fait usage, sans s'en apercevoir, et en le déguisant sous d'autres noms, tantôt de *césure*, tantôt de *cadence* et de *rhythme*, tantôt d'accent *oratoire*, et très-souvent d'accent *prosodique*, etc. (1).

(1) Entre tous les savans français, il m'a toujours paru que M. Durand avait le mieux saisi l'esprit de l'accent grammatical en le déterminant

§ 83. Ils l'ont employé en effet : leurs vers en tirent le charme de l'harmonie qu'il est absolument impossible de pouvoir obtenir autrement. L'oreille fine et délicate en réclame à chaque instant le secours, et l'esprit satisfait de l'industrie de l'oreille, en a pu méconnaître l'existence. C'est ainsi qu'en Sicile beaucoup de monde fait des vers parfaitement harmonieux, sans savoir ce que c'est que l'accent, sans mesurer le nombre déterminé des syllabes. Cela tient ordinairement à une heureuse disposition de l'oreille, qui agit par elle-même, sans que l'esprit s'en mêle. Les recherches des règles et de l'art sont ordinairement sollicitées par le défaut et par la disette des moyens naturels. C'est ainsi encore que l'on voit souvent en friche et sans culture les champs qui dans quelques heureux climats, sans les efforts de l'art et par leur fertilité naturelle, produisent abondamment tous les fruits.

§ 84. Que l'on juge à présent du mérite de ces *Traités*

---

par ces paroles, *coup*, *ictus*, *vibration*, *appui*. Cependant, après les idées claires et distinctes que j'ai données sur la nature des accens, il est temps de faire observer à mes lecteurs comme il était éloigné d'en pouvoir fixer le système et les règles. Tantôt il paraissait en posséder la véritable idée, et tantôt cette véritable idée lui échappait : il se perdait dans des chimères en le confondant avec l'accent prosodique. « Les mots de deux syllabes, dit-il dans un endroit de son Traité, » ou ils commencent, ou ils finissent par le coup, ou ils le reçoivent » dans chaque syllabe, *non datur quartum*. Ils commencent par le » coup lorsque la première est plus forte que la seconde, c'est-à-dire » qu'elle porte sur deux consonnes qui se suivent, comme dans *bailli*, » *bandeau*, *barbier*, *barbot*, *carré*, etc. »

On appelle ici *coup* ce qui, dans les premières syllabes des mots cités, n'est que l'effet de la quantité prosodique : il semble refuser ce *coup* aux dernières syllabes des mêmes mots *bandeau*, *barbot*, etc., où tombe le véritable accent grammatical. Il établit sur un mot de deux syllabes deux coups, c'est-à-dire deux accens aigus ; ce qui est impossible, même chez les anciens Latins (§ 93) ; et il bouleverse par là la nature de l'accent aigu, qu'il paraissait avoir établi ailleurs.

*de la versification française*, fondés sur la maxime presque communément reçue, que les vers ne sont que le résultat d'un nombre déterminé de syllabes; et de ces bouts rimés qui pour couvrir le défaut d'harmonie, frappent rudement les oreilles. Je démontrerai jusqu'à la dernière évidence, qu'ainsi qu'en italien, un nombre déterminé de syllabes ne peut pas former une harmonie sans le secours de l'accent; et que la rime, quant à l'harmonie, n'est pour les vers qu'un agrément accessoire. Si l'art de la versification (je ne parle pas ici de l'art poétique) n'a pas couru rapidement à sa perfection en France; et si au contraire il semble à peine (pour me servir de la même expression d'un savant français) sortir du berceau, c'est que les premiers versificateurs, tels que les Provençaux, emportés par le génie de la poésie, dûrent faire un système de versification pour la nouvelle langue, avant que des observations leur en eussent découvert les véritables principes. Le système établi, l'on a cessé d'observer: on en est demeuré là, et la versification est restée dans son enfance. Si l'on a cessé d'observer, ce même retard fait l'éloge de l'oreille fine des Français. Ils se sont contentés de faire des vers harmonieux, sans se donner la peine de rechercher la source de l'harmonie.

§ 85. Quant aux avantages qu'on tire de la découverte d'un accent qui, quoique presque inconnu ou méprisé, influe essentiellement sur les beautés et sur l'énergie de la langue française, ils seraient toujours grands pour les philosophes français, s'il ne s'agissait que de substituer seulement la vérité à des anciennes routines indignes de leur littérature.

Mais elle établit encore la différence qui passe entre un art purement matériel et pratique, et un autre qui,

fondé

fondé sur des principes solides et scientifiques, est le seul digne d'un savant. Par le premier, on sait mécaniquement la chose; et par le second on connaît la nature de la chose, ses effets, et les raisons et les causes qui les produisent. C'est par cette connaissance philosophique qu'on parvient à la rectification des idées reçues, à en découvrir d'autres, et à perfectionner les sciences et les arts.

§ 86. J'ajouterai aussi que par cette découverte, l'accent aigu reprenant tout son empire sur l'harmonie de la langue; et le mécanisme des vers étant fondé sur des règles fixes, solides et raisonnables; on n'aurait plus dans la versification que des lois, dérivées d'un principe légitimement établi. Le poëte serait peut-être moins gêné dans les élans de son imagination, et on y saurait apprécier au juste certaines minuties inventées uniquement pour suppléer au défaut de l'accent qu'on a voulu méconnaître.

§ 87. Que dirai-je enfin des avantages que la découverte de l'accent pourrait donner à la musique? Cet accent qui aussi bien qu'en italien, mesure le temps dans le mouvement des paroles françaises, et qui marque exactement les syllabes longues et brèves (§§ 15, 19, 20, 56 et 62), se marie parfaitement avec la musique; et quoiqu'il ne soit pas lui-même musical, pour les deux langues, comme nous le fait observer le philosophe de Genève (§ 75), il sympathise avec le chant, et il rend chantante la prose même. C'est principalement par l'exacte connaissance de cet accent, que les musiciens habiles peuvent accorder l'accent musical avec celui de la langue; et les poëtes habiles, celui de la langue avec la musique. Et c'est enfin par l'ignorance de cet accent, que les musiciens et les poëtes se sont élevés tour-à-tour pour calomnier une

langue qui depuis Louis XIV jusqu'à présent, a toujours fait les délices de l'Europe entière.

§ 88. M. *Biagioli*, dans son Traité de la poésie italienne, ajouté à la fin de sa Grammaire élémentaire et raisonnée (page 440, an 1808) en voulant faire l'éloge de la langue italienne, dit, *que puisque l'aptitude des langues pour la musique vocale est en raison de la sensibilité des tons graves et aigus, de la valeur des sons plus ou moins prolongés, et de leurs différentes combinaisons; il est évident que la langue italienne doit être sur ce rapport supérieure à toute autre langue moderne, et ne le point céder en harmonie aux langues grecque et latine.*

Si ce que M. *Biagioli* dit par rapport à l'aptitude des langues à la musique, est exactement vrai, on verra clairement de quel avantage est pour la langue française la découverte de son accent tonique. Cet accent étant le même que celui de la langue italienne, et selon ce qu'on a démontré au § 34, pouvant se vanter même d'être en général plus vif, plus énergique et vibrant que celui de l'italienne; il est très-évident que par ses tons graves et aigus la langue française jouit au moins des mêmes propriétés que l'italienne, relativement à la musique, et qu'elle ne cède point en harmonie aux langues grecque et latine.

Ce que je rappelle ici en passant sera un entre les principaux objets de mes recherches et de mes observations, dans toute l'étendue de cet Ouvrage.

## CHAPITRE II.

### DE LA PRONONCIATION DES LANGUES ANCIENNES.

§ 89. La nature de la prononciation par rapport aux accens dans les langues italienne et française (1) a été déjà clairement et distinctement développée dans le chapitre précédent. Je me flatte de n'avoir rien omis de ce qui peut prouver l'existence, et faire connaître toutes les propriétés de l'accent grammatical, c'est-à-dire, de cet accent aigu ou tonique qui est la source de l'harmonie dans la versification, comme nous le verrons dans les chapitres suivans. Il est maintenant aussi curieux qu'utile d'examiner si les Grecs et les Latins, outre l'accent prosodique qui marquait la quantité des longues et des brèves, employaient aussi l'accent grammatical dans la prononciation de leur langue ; si cet accent était le même que le nôtre ; et si, de même que dans les langues vivantes et vulgaires, il contribuait principalement à la structure de leurs vers.

§ 90. Ces recherches choquent ouvertement l'opinion généralement reçue des grammairiens, qui ne doutent point que la prononciation des anciens Grecs et Latins

(1) C'est à ces deux langues seulement que je borne mes observations. Ce n'est pas cependant que la langue espagnole ne jouisse des mêmes avantages quant à l'accent : je ne doute pas même qu'on ne puisse attribuer presque les mêmes qualités à toutes les langues vivantes de l'Europe.

n'ait été très-différente de la nôtre : et qui soutiennent que leurs accens étaient aussi d'une toute autre nature ; que le nombre poétique et oratoire ne dépendait point de leur arrangement ; que la versification grecque et latine était uniquement fondée sur la combinaison des longues et des brèves, comme l'enseignent les traités de la prosodie latine ; et qu'enfin le véritable son des vers hexamètres et pentamètres est inconnu chez les modernes, et qu'on ne saurait imiter ces sortes de vers dans les langues vivantes.

§ 91. Il était réservé à un génie distingué, qui honora la fin du dix-huitième siècle, de détruire ou de modérer ces préjugés, qui n'ont d'autre fondement que celui d'une autorité qui prononce aveuglément sur des langues qui ne sont plus. Le P. *Giovenale Sacchi*, italien, dans ses Dissertations *de la division du tems dans la musique, dans la danse, et dans la poésie*, en soumettant son opinion à un examen rigoureux de la raison, prouve que les anciens Grecs et Latins, en prononçant, faisaient usage des mêmes accens que dans les langues modernes ; que du différent arrangement de ces mêmes accens dépendait l'harmonie et la douceur de leur vers ; et que ce que les grammairiens enseignent sur la quantité déterminée des syllabes n'est, en grande partie, que l'effet de leur simple imagination.

§ 92. C'est en vain que les pédans, prévenus par leurs idées, crieront ici au paradoxe : il faut qu'ils plient leur orgueil au joug de la raison et de l'expérience. Qu'ils examinent avec impartialité la force des raisonnemens du très-savant écrivain, et qu'ils consultent leurs forces pour voir s'il leur reste des armes pour le combattre ; sans jeter pourtant du ridicule sur une matière qu'ils n'entendent que par routine.

§ 93. Soit que l'on consulte la raison, soit que l'on veuille s'en tenir à l'autorité des anciens, tout semble favoriser l'opinion de cet illustre littérateur. Et quant aux autorités, il produit celles de Quintilien et de Cicéron, pour prouver que l'accent aigu ou tonique des langues italienne et française était le même chez les Grecs et les Latins. « *Ipsa enim natura*, dit Cicéron dans son excellent » livre, *de Oratore*, *quasi modularetur hominum oratio-* » *nem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus,* » *nec à postrema syllaba citra tertiam.*

» *In omni voce*, dit Quintilien, *lib.* 1, *Institut. cap.* 5, » *acuta intra numerum trium syllabarum continetur, sivè* » *hæc sint in verbo solæ, sivè ultimæ, et in his aut proxima* » *extremæ, aut ab ea, tertia* (1). *Trium porrò de quibus* » *loquor, media longa, aut acuta aut flexa erit. Eodem* » *loco brevis utique gravem habebit sonum, ideòque posi-* » *tam ante se, idest ab ultima tertiam acuet. Est autem* » *in omni voce utique acuta, sed numquam plus una, nec* » *ultima unquam, ideòque in dissyllabis prior. Prætereà,*

(1) Dans chaque mot, dit-il, l'accent aigu est contenu dans le nombre de trois syllabes, soit que ces trois syllabes forment un mot, soit qu'elles soient à la fin d'un mot qui est composé de quatre, cinq, six, sept ou huit syllabes; et entre ces trois syllabes l'accent aigu ne peut tomber que sur celle qui est tout près de la dernière (la pénultième), ou sur celle qui est la troisième en commençant à compter par la même dernière (l'antépénultième.)

Par les paroles *nec ultima unquam*, il nous fait connaître que l'accent aigu ne tombe jamais sur la dernière syllabe des mots latins.

Par les paroles *ea vero quæ sunt syllabæ unius*, etc., il nous assure que non-seulement dans les langues modernes, mais dans la latine et la grecque, il était impossible que chaque mot pût être prononcé sans qu'il fasse entendre une syllabe aiguë : je dis *impossible*, car Cicéron le dit par ces mots, *ipsa enim natura*, etc. Or, il est impossible que les hommes veuillent ou puissent ôter aux mots ce que la nature a voulu leur donner.

» *numquam in eadem, flexa et acuta; quia eadem flexa ex*
» *acuta : itaque neutra claudet vocem latinam. Ea verò*
» *quæ sunt syllabæ unius erunt acuta aut flexa, ne sit aliqua*
» *vox sine acuta.* »

§ 94. On ne saurait mieux prouver la ressemblance parfaite de l'accent aigu ou tonique des langues italienne et française avec celui de la langue latine. Je pouvais me servir uniquement de ces deux passages de Cicéron et Quintilien, sans me donner la peine d'entrer dans un long détail pour exposer la théorie de l'accent grammatical, dans le chapitre précédent. Chaque mot du texte latin fournit une règle parfaitement semblable à celles que j'ai établie pour les deux langues comparées. On remarque dans l'accent des langues modernes les mêmes propriétés, les mêmes accidens, les mêmes conditions que dans celui des anciens.

§ 95. L'accent circonflexe de la langue latine, marqué dans le passage cité de Quintilien, est le même que notre accent de *production* (§ 12). Ce n'est qu'un effet de l'accent aigu, ou plutôt c'est l'accent aigu même qui, différant de l'accent de *renfort*, se fait remarquer par un certain prolongement de la voyelle : ce qui chez les latins était prononcé (à ce que l'on croit), par une élévation et par un abaissement de la voix sur la même syllabe : *prœtereà numquam in eadem (syllaba), flexa et acuta; quia eadem flexa ex acuta (promanat).*

Les Français (comme l'avoue le même *Sacchi*) ont mieux que les Italiens, saisi la véritable idée de l'accent circonflexe des latins (§ 33). Ils appellent longues toutes les syllabes marquées d'un accent de production : et comme chez les anciens il arrivait souvent que plusieurs syllabes accentuées étaient brèves; de même en français les syl-

labes marquées d'un accent de renfort sont prononcées brèves. (*Voyez* § 54.)

§ 96. Mais la raison vient à l'appui de ces mêmes autorités, pour prouver jusqu'à l'évidence ce que le P. *Sacchi* a avancé au § 91. Dans toutes les langues vivantes, dit-il, non-seulement dans celle des Italiens, des Français et des Espagnols, mais aussi des Allemands, des Anglais et de tous les peuples du monde, on fait usage dans la prononciation de trois accens, *grave, aigu de renfort*, et aigu de *production*. Ces langues toujours différentes entre elles, toujours variées en tout ce qui est possible, sont semblables sur ce qui concerne l'accent, sans que cela ait pu se faire par quelque convention mutuelle. Cette uniformité ne peut donc être que l'ouvrage de la nature. Or, la nature étant la même dans tous les lieux et dans tous les tems, et les anciens Grecs et Latins n'étant point d'une nature différente que les hommes d'aujourd'hui ; il est évident, dit-il, que dans la prononciation des accens, ils dûrent observer ces inflexions de voix générales et constantes chez tous les peuples de la terre.

§ 97. Pour faire valoir la vérité de son système, l'auteur aurait pu se servir avec le même succès d'un argument *à priori*, qui est le suivant : puisque l'accent aigu dont Quintilien parle, était en effet si naturel aux langues anciennes, comme Cicéron nous assure (*ipsa enim natura... in omni verbo posuit*, etc.) ; il n'y a aucune raison suffisante pour soutenir qu'il ait pu changer dans les langues actuelles. Par quel hasard, en effet, aurions-nous pu nous éloigner de ce qui était naturel à la langue latine, dont nous avons suivi les traces de si près.

§ 98. Par toutes ces raisons véritablement solides (dont je n'ai fait ici qu'un extrait), qui prouvent que la nature

des accens est la même pour les langues anciennes et modernes ; l'auteur conclut que l'accent des anciens Grecs et Latins n'était marqué d'aucune élévation ou abaissement de la voix. Pour modérer l'opinion de cet écrivain respectable, contraire à celle qui a été communément reçue, je ferai les observations suivantes.

§ 99. Quoique la nature de l'accent chez les anciens et les modernes, soit la même au fond, quant aux propriétés essentielles et aux effets qu'il produit relativement au nombre oratoire et poétique ; il peut néanmoins se différer par certaines altérations accidentelles, dépendantes du goût des nations différentes. Tous les hommes, sans contredit, sont de la même nature, et cependant ils diffèrent entre eux par certaines variétés physiques et morales, produites par la différence du climat et par une différente position sous un même climat, par une différente forme de gouvernement, par une civilisation plus ou moins éloignée de l'état naturel d'où les hommes sont sortis pour former une société civile, etc.

Ainsi, quoique les accens soient partout naturellement les mêmes, comme le P. *Sacchi* le dit, il peut se faire que les Grecs et les Latins les rendaient chantans par le moyen de cette élévation et abaissement de la voix qui rendent la langue musicale (1).

---

(1) L'abbé Condillac (*des Connaissances humaines*) ne doute point que l'ancienne déclamation des Grecs et des Latins ne pût se noter ; car il ne doute nullement qu'elle ne fût un véritable chant. L'abbé du Bos (*Cours de Belles-Lettres*) dit seulement qu'elle approchait du chant ; car dans le grec et le latin l'accent marquait l'intonation de la voix sur une syllabe quelconque. J.-J. Rousseau (*Essai sur l'Origine des Langues, chap.* 13, *pag.* 302), en parlant de la prononciation des Grecs, semble vouloir modérer certaines exagérations emportées : *Sans doute*, dit-il, *il faut faire en toute chose déduction de l'exagération grecque ; mais c'est aussi trop donner au préjugé moderne que de pousser ces déductions jusqu'à faire évanouir toutes les différences.*

§ 100. Pourquoi refuser cette espèce de modification à l'accent des Grecs et des Latins, puisque aujourd'hui nous voyons encore la même chose avoir lieu dans différentes provinces de la France et de l'Italie (1)? Et je ne trouve pas étrange qu'en parlant on puisse plus ou moins chanter les mots, puisque les langues sont dans la prononciation un espèce de chant.

Outre l'opinion très-ancienne, qui par là même a acquis du poids, tout nous confirme que la langue des Grecs et des Latins se distinguait par une espèce de chant, effet de l'abaissement et de l'élévation de la voix sur différentes syllabes, et de l'élévation et abaissement de la voix en même tems sur une même voyelle; c'est ce qu'expriment et distinguent les trois mots d'accent *grave*, *aigu* et *circonflexe*, que nous avons pris des anciens.

§ 101. Cicéron même semble nous en donner une preuve frappante dans les paroles citées, *ipsa enim natura quasi modularetur hominum orationem in omni verbo posuit acutam vocem*. Le verbe *modulari* peut exprimer un chant. Il y a dans la parole un espèce de chant, dit encore Cicéron: et ailleurs, *hominum aures vocem naturâ modulantur ipsâ*. Et quoique l'idée du chant puisse être appli-

---

(1) Il y a des provinces en Italie dont les habitans se font distinguer par une espèce d'accent chanté. (*Voy.* la not. au § 2, n° 6).

On remarque la même chose dans plusieurs parties de la France. « Qu'un Gascon, dit le Dictionnaire Encyclop., soit en interrogeant, » soit en quelqu'autre situation d'esprit ou de cœur, prononce le mot » *examen*, il élèvera la voix sur la première syllabe, la soutiendra » sur la seconde, et la laissera tomber sur la dernière. » — « Un Gascon, » dit Marmontel, vous demande *comment vous portez-vous?* d'un ton » gai, vif et animé qui se relève sur la fin de la phrase. Le Normand » dit la même chose d'un son de voix languissant qui s'élève sur la » pénultième, et retombe sur la dernière à peu près du même ton que » le Gascon se plaindrait. »

quée même à nos langues vivantes par le moyen de nos accens, qui donnent aux paroles un nombre très-harmonieux; il est à présumer que la langue des anciens devait s'approcher du chant plus que les nôtres, par leur manière particulière de modifier les accens. La différence donc ne serait que du plus au moins, mais telle que nous ne saurions la déterminer au juste.

Or, cette différence de prononciation des mêmes accens chez les anciens et les modernes a dû exister, puisqu'une tradition aussi ancienne que la corruption de la langue latine, nous en assure, et tous les grammairiens successivement en ont adopté la maxime. C'est pourquoi Emmanuel Alvar, en parlant de l'accent circonflexe, dit : « *Sonus hodiè incertus est, siquidem latinæ linguæ hospites veteris pronunciationis ignari, eodem planè sono tum acutas tum flexas voces efferimus.......... Verùm simul cum usu latini sermonis etiam antiquam pronunciationem amisimus.*

» Qu'il y a des accens dans les grecs; c'est-à-dire; » des syllabes qui demandent d'être élevées ou baissées; » c'est un principe avoué de tous les grammairiens, et » qu'on ne doit pas contester, dit l'abbé d'Olivet : que » la langue latine eût eu la même prérogative, n'en dou- » tons pas, puisqu'on nous l'assure. » Cependant toutes ces assurances et toutes ces autorités des grammairiens, ne seraient d'aucun poids contre les raisons du P. *Sacchi*, si d'ailleurs Denis d'Halycarnasse (*Voyez* § 71), ne nous assurait de cette vérité avec des expressions décidées et précises. Il va même déterminer au juste les degrés de l'élévation et de l'abaissement de la voix, en assignant une quinte d'élévation à l'accent aigu, et une quinte d'abaissement à l'accent grave.

§ 102. Il est donc suffisamment démontré que l'accent grammatical des anciens grecs et latins est de la même nature que celui dont les Italiens et les Français font actuellement usage : et que ces mêmes accens recevaient une modification extérieure et accidentelle dans le goût des anciens, qui se plaisaient de leur donner une sorte de mélodie, par des tons variés, qui rapprochaient la voix parlante de la voix chantante.

§ 103. Examinons maintenant de quel accent dépendait, chez les Grecs et les Latins, le nombre poétique et oratoire. Le P. *Sacchi* prononce d'une manière décisive, et prouve jusqu'à l'évidence que c'est principalement de l'accent grammatical que (de même qu'à présent dans les langues modernes) dépendait l'harmonie des vers et de la prose des anciens. Je me hâte à en relever les raisons.

§ 104. Qu'on médite avec attention sur ce que je vais transcrire du livre troisième *de Oratore*, dans lequel Cicéron s'exprime ainsi : « *Si rudis et impolita putanda est* » *illa sinè intervallis loquacitas perennis et profluens*, » *quid est aliud causæ cur repudietur, nisi quòd hominum* » *aures vocem naturâ modulantur ipsâ? Quod fieri nisi* » *adest numerus in voce non potest.* » Il passe tout de suite à la nature de ce nombre. « *Numerus autem in* » *continuatione nullus est. Distinctio, et æqualium, et sæpè* » *variorum intervallorum percussio numerum conficit,* » *quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguun-* » *tur, notare possumus, in amni præcipitante non possu-* » *mus.* » Cicéron dit donc clairement par ces paroles, que l'harmonie dans l'éloquence dépend seulement de la différente division du temps, que l'on peut comparer aux intervalles qui règnent entre les coups de l'eau lorsqu'elle tombe goutte à goutte, semblable à celle qui se rend sensible

lorsque les gouttes d'eau tombent d'en haut, qui ne dérive que des intervalles divers qui passent entre les coups des unes et des autres. Cette *percussio*, sans laquelle il ne peut exister de nombre (*numerus in continuatione nullus est*); ce mot *frappé*, qui fait essentiellement la musique, n'exprime-t-il pas vivement la nature de notre accent aigu, qui aussi bien que chez les anciens, produit chez nous le nombre oratoire et poétique? (*Voyez* §§ 112 et 113.)

§ 105. Pour nous assurer de plus en plus de cette vérité, consultons l'expérience : que cette opinion, ou plutôt que cette vérité soit confirmée par des faits.

Quelle que soit la nature de l'accent des anciens, il est certain que nous lisons leurs auteurs, *Cicéron*, *Virgile*, *Ovide*, avec les mêmes accens que nous déclamons nos auteurs; comme, par exemple, *Boccaccio*, *Bembo*, *Castiglione*, entre les Italiens; Fénélon, Massillon, Barthélemy, Racine, etc., entre les Français. Cependant dans la lecture des uns et des autres, notre oreille sent un même genre d'harmonie, c'est-à-dire, un même nombre, qui dérive de l'arrangement des accens; elle y distingue les différentes formes des vers; y reconnaît les qualités du nombre poétique et oratoire; en découvre les différences, les finesses, les perfections. Cicéron nous enchante, Virgile nous ravit. C'est donc notre même accent grammatical qui donnait à la langue des anciens ce nombre et cette harmonie ravissante que nous admirons dans leur prose et dans leurs vers.

§ 106. Qu'on ne dise pas que cette harmonie des langues anciennes dépendait de l'accent prosodique, c'est-à-dire, de la distribution ordonnée des longues et des brèves; puisqu'en déclamant leurs vers ou leur prose, nous ne faisons aucune attention à cette quantité métrique; et même

en le voulant, nous ne pourrions point le faire ; car nous ignorons cette quantité des syllabes qui, même dans les tems les plus heureux de Rome, était ignorée par une grande partie de ses poëtes, comme je le prouverai ci-après. Nous savons à peine exprimer la quantité longue ou brève des pénultièmes syllabes : et là même nous nous trompons autant de fois qu'il nous arrive de prononcer les brèves marquées de l'accent aigu qui est long.

Si nous en voulions étudier les règles dans le Traité de l'art métrique, nous n'en serions pas plus avancés. Par ces règles, on apprend à connaître théoriquement ce qui anciennement était long, ou bref, ou douteux ; on indique par des chiffres la quantité des voyelles ; et pour tout prix de ce travail, nous ne savons que ce que notre oreille ne sent pas. « Si l'on croit suppléer à l'accent par les accens, » on se trompe, dit Rousseau (*Essai sur l'origine des » langues*, cap. 7.) : on n'invente les accens que quand » l'accent est perdu. »

Qu'un Français, par exemple, déclame les vers d'un poëte italien, avec sa prononciation, qui appuie presque toujours sur les finales des mots, l'harmonie de ces vers disparaît, à cause du changement des accens, comme l'observe très-bien le P. *Sacchi*. Cependant il n'accentue mal qu'une seule syllabe dans chaque mot, pendant qu'en lisant les vers de Virgile, nous nous trompons sur toutes les syllabes, en leur donnant notre accent prosodique, qui le plus souvent est différent de celui des Latins. On doit donc voir par cette double raison, qu'il nous serait impossible, en déclamant les vers des Latins, de faire sentir leur nombre et leur harmonie, si cette harmonie dépendait uniquement de la quantité prosodique. En effet, si la quantité prosodique était la cause du nombre poétique, il est

évident que nous qui prononçons les vers latins sans marquer cette quantité, ne pourrions en prononçant faire sentir le nombre qui en est l'effet, par le principe *sublatâ causâ tollitur effectus*.

§ 107. Cependant cette harmonie enchanteresse est réelle et très-sensible lorsque nous déclamons les vers des Latins. Mais nous ne l'obtenons que par l'usage de nos accens. On a donc droit de soutenir, par une conséquence à laquelle on ne peut rien opposer, que le nombre oratoire et poétique des anciens n'est que l'effet de l'accent grammatical, qui dans le fait est le même dans les langues anciennes et modernes.

§ 108. Je ne m'arrêterai pas ici pour parler de tout le ridicule que le P. *Sacchi* jette sur les grammairiens, qui d'un ton dogmatique ont forgé des règles pour donner une valeur déterminée aux syllabes longues et brèves : valeur, selon eux, parfaitement sentie des anciens, et de laquelle, à leur avis, dépend la douceur, l'harmonie et la gravité de leurs vers que nous admirons tant. *Sacchi* trouve dans ces verbosités cet air d'imposture que d'autres savans avaient soupçonnée avant lui. Il appelle fausse et imaginaire cette mesure exacte et déterminée qui, si elle avait jamais existé, devait donner à l'éloquence cette ennuyeuse et pénible uniformité de mesure, si contraire à la liberté du discours, et de la prononciation, et même impraticable : comme il le prouve dans la Dissertation 111, cap. 2, § 17, pag. 31.

§ 109. D'ailleurs comment soutenir l'existence de cette constante uniformité de mesure et de tems à laquelle tout le monde devait être sensible, si non-seulement les gens grossiers et ignorans, mais aussi les poëtes n'y fesaient pas toujours attention dans leurs vers, et ces mêmes

vers étaient souvent si pauvres d'harmonie, qu'on les distinguait à peine de la prose?

*Non quivis videt immodulata poemata judex;*
*Et data romanis venia est indigna poetis.*
*Idcircòne vager, scribamque libenter? an omnes*
*Visuros peccata putem, mea tutus et intra*
*Spem veniæ cantus? Vitavi denique culpam,*
*Non laudem merui.*

HORAT. de Art. Poet.

« *Sed in versibus res est apertior : quamquam etiam à* » *modis quibusdam cantu remoto, soluta esse videatur ora-* » *tio; maximèque id in optimo quoque eorum poetarum qui* » lyrici *à græcis nominantur, quos quum cantu spoliaveris* » *nuda penè remanet oratio... Nisi tibicen accesserit ora-* » *tioni sunt absolutè simillima... ut vix in illis numerus* » *et versus intelligi possit.* » Cic. de Orat.

Il est impossible de résister à la force de ces témoignages; et dès-lors le système des grammairiens tombe de lui-même. Comment pouvoir imaginer un plan de versification dont les principes étaient souvent ignorés par les savans mêmes? Notre versification est fondée sur la force de l'accent grammatical, et nous n'avons point d'exemple qu'aucun de nos poëtes se soit jamais trompé d'accent dans la formation de ses vers.

§ 110. Qu'on n'oppose point à ces vers d'Horace l'autorité de Cicéron, *in versu quidem theatra tota exclamant si fuit una syllaba aut brevior aut longior.* Cicéron ne peut être en contradiction ni avec Horace ni avec lui-même. Et, en effet, dans la suite du texte cité, il fait voir qu'il ne parle pas des vers récités sur la scène, mais des vers qu'on y chantait. Ainsi l'on verra que toutes les autorités dont les grammairiens se servent à l'appui de leur

opinion, posent sur des interprétations fausses et inconsidérées (1).

§ 111. Qu'on lise, par exemple, ce passage de Cicéron, dans lequel il semble exprimer l'étonnante finesse d'oreille des Romains, qui distinguaient la prononciation des syllabes longues ou brèves. *Quid*, dit-il, *in verbis junctis? Quam scitè insipientem, non insapientem!.... Inclytus dicimus brevi prima litterâ, insanus productâ; inhumanus brevi, infelix longâ.... Consule veritatem, reprehendet, refer ad aures probabunt.* Il parle ici des paroles composées, et il relève la finesse d'oreille de ceux qui distinguaient exactement que le premier *i* des mots cités, devant avoir une quantité longue à cause des deux consonnes qui le suivent, souvent est prononcé comme bref. Qu'on lise le même P. *Sacchi* (*loc. cit.*, § 21, page 109), et l'on verra clairement que cette sensation, qui paraît si fine, n'est que l'effet naturel de l'accent grammatical dans les paroles composées, dont chacune a un accent; et que cette même distinction est bien sentie par les Français dans leur prosodie, comme je l'ai fait observer au § 54.

§ 112. Pour confirmer de plus en plus et fixer le degré de confiance qu'on doit attacher à cette quantité métrique dont on exagère les propriétés, la valeur, l'usage, et

---

(1) Ces cris du peuple dans les théâtres n'ont rien d'étonnant, si l'on considère que les mêmes causes produiraient les mêmes effets aux théâtres français de nos jours. Que dans l'opéra *Âtis*, en déclamant ou en chantant le vers

*Vous vous éveillez si matin*,

on fasse long l'*a* de *matin* (ce que le célèbre Lulli eut grand soin d'éviter); quels cris, quels sifflemens n'accompagneraient-ils pas le chant de cet acteur qui, au lieu d'exprimer le *matin*, désignerait plutôt un *mâtin*? (*Mastin*, gros chien).

et qui, dans la structure des vers, joue un rôle moins réel qu'imaginaire; je ne finirai pas ce chapitre sans citer ce que dit saint Augustin, dans ses ouvrages sur la musique, où il fait des observations très-curieuses sur la quantité. « *Primùm responde*, dit-il, à son interlocuteur, au commencement du livre 2, *utrùm benè didiceris eam quam* » *grammatici docent syllabarum brevium, longarumque dis-* » *tantiam... Ut ad omnia nos ratio potiùs perducat quàm* » *inveterata consuetudo, aut præjudicata cogat auctoritas.* » Et plus bas il continue sur le même sujet. « *Itaque, verbi* » *gratiâ, quum dixeris* cano, *ita ut vel tu producas hujus* » *verbi syllabam primam, vel in versu eo loco ponas ubi* » *esse productam oportebit, reprehendet grammaticus, cus-* » *tos ille videlicet historiæ, nil aliud asserens cur hanc cor-* » *ripi oporteat, nisi quod ii qui ante nos fuerunt, et quo-* » *rum libri extant, tractanturque à grammaticis, ea cor-* » *repta non producta usi fuerint. Quare hic quidquid valet* » *auctoritas, valet.* »

Qu'on fasse attention à ces mots, *quidquid valet auctoritas, valet*; à ces autres, *inveterata consuetudo, aut præjudicata auctoritas*; et l'on verra que selon saint Augustin, la théorie de la quantité métrique n'était en grande partie qu'un préjugé auquel on ne pouvait attacher qu'une idée sur parole, et non pas une idée sentie. Il fallait l'étudier d'abord, *utrùm benè didiceris eam*, on pourrait bien se passer d'étudier ce qu'on sent dans les langues modernes, et nous ne sommes pas obligés d'apprendre nos accens dont nous formons les vers.

§ 113. J'ai voulu lire plusieurs fois dans l'ouvrage cité, les passages suivans, de St. Augustin, pour m'assurer de leur véritable interprétation. Il récite le premier vers de l'Enéïde: *Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris.*

Après, il répète le même vers, en changeant *primus* en *primis*, et il demande à son interlocuteur quel effet un tel changement a produit sur son oreille? Aucun, lui répond-il : et cependant la syllabe *mus*, de *primus*, qui est brève, avait été changée en *mis*, longue.

Ensuite il déclame une autre fois le même vers, mais en alongeant la dernière syllabe de *primis*, et en faisant brève la première; alors celui qui l'écoute lui dit : « *Nunc* » *verò negare non possum, nescio quâ soni deformitate* » *me offensum. Non injuriâ*, reprend saint Augustin : » *quamquam enim barbarismus* (1) *factus non sit; id* » *tamen vitium factum est, quod et grammatica reprehen-* » *dat et musica. Grammatica, quia id verbum cujus no-* » *vissima syllaba producenda est, eo loco positum est ubi* » *corripienda poni debuit. Musica verò, quia producta* » *quælibet vox ex eo loco quo corripi oportebat, et tempus* » *debitum quod numerosâ dimentio postulabat, redditum* » *non est.* »

§ 114. Si je ne me suis pas laissé séduire par le nouveau système du P. *Sacchi*, qui d'ailleurs est en grande partie analogue avec les faibles conceptions de mon esprit, je crois trouver dans les observations et dans tous les mots de saint Augustin, transcrits dans le paragraphe précédent, une opinion décidée qui confirme tout ce que je me suis engagé à prouver au § 103 et suivans, relativement à l'influence de l'accent grammatical sur le nombre oratoire et poétique des langues anciennes. Par l'expérience qu'il fait sur le vers de Virgile, il nous montre assez ce qu'il pensait, et ce qu'il sentait sur la quantité prosodique.

Il nous fait voir en même temps quelle est la force et la valeur de l'accent grammatical, qui étant ou négligé

(1) Par le mot *barbarisme* on entend ici la prononciation dure, comme le dit *Gellius*, *lib.* 13, *cap.* 6.

ou mal placé, dérange l'harmonie des vers latins, de même que dans la versification de nos langues vulgaires. Il n'y a pas d'oreille qui ne sente en effet qu'en déplaçant l'accent grammatical des mots *prĭmŭs* et *cănō*, et en appuyant fort sur les syllabes *mùs* et *nó*, quoique cette dernière soit longue en prosodie, l'harmonie du vers disparaît ; et chacun pourra s'écrier, *nescio quâ soni deformitate me offensum :*

*Arma virumque canó, Trojæ qui primús ab oris,*

C'est précisément ce que dit saint Augustin sur le mot *primùs ; id vitium factum est, quod grammatica reprehendat et musica.* La grammaire corrige l'accent grammatical, qui est de son ressort : et la musique corrige le déplacement de ce même accent, qui trouble l'ordre du levé et du frappé, appelé en italien *battuta.*

En effet : qu'au lieu de ce vers on dise

*Ārmă rēgēmquĕ dīcŏ, Rhŏdī quī nŏvŭs ăb ăquīs.*

l'harmonie paraîtra toujours la même que le vers de Virgile, comme m'a fait observer le célèbre abbé *Caluso*, de Turin : cependant la quantité, quoique bonne, est tout-à-fait contraire aux règles de l'hexamètre.

§ 115. Nous renouvelons tous les jours l'expérience faite par saint Augustin, lorsque nous déclamons des vers latins. Comme lui nous ignorons les quantités syllabiques, et nous savons que telle ou telle autre syllabe est longue ou brève, non parce que nous le sentons réellement, mais parce que nous croyons de bonne foi que jadis elle était telle. Nous nous trompons toujours sur la prononciation de cette prétendue quantité métrique, et cependant les vers ne sont pas moins harmonieux.

§ 116. La nature de la prononciation des langues anciennes, relativement aux accens, étant réduite aux termes

exposés, il ne me reste qu'à répondre à une dernière difficulté que les grammairiens ont droit de me faire sur l'emploi de la quantité prosodique. Si, selon le système du P. *Sacchi*, la théorie de la versification des Grecs et des Latins n'était fondée que sur la valeur de l'accent grammatical, à quoi donc aurait pu servir cette quantité des longues et des brèves, si célèbre dans l'antiquité, si uniforme, si constante, et si généralement reconnue?

§ 117. Cette difficulté n'est pas, en rigueur, une objection contre le système proposé; elle demande plutôt des éclaircissemens sur l'emploi que les anciens ont pu faire de leur quantité prosodique. Les Romains, en effet, en étaient extrêmement fiers et jaloux. C'est le caractère qui leur convenait; ils apréciaient leur langue, en relevaient et cultivaient toutes les propriétés possibles, car ils voulaient se faire distinguer par la culture des arts et par leur sagesse, comme par leur puissance.

Pour satisfaire exactement à la difficulté proposée, je crois à propos de donner ici quelque idée de l'origine de la quantité prosodique qui, comme je le dirai après, gît dans la nature de chaque langue, aussi bien que l'accent grammatical. Par ce développement si facile à connaître, on devinera les motifs par lesquels les anciens ont établi les règles de l'art métrique, qui ajoutaient à leurs vers plus de dignité, d'harmonie et de beauté.

§ 118. Soit que l'on consulte la raison, soit que l'on se tienne au seul témoignage de l'oreille, il est certain que dans toutes les langues on emploie plus de tems pour prononcer deux voyelles qu'une seule; plus de tems pour prononcer une voyelle suivie de deux consonnes que d'une seule. Le plus ou le moins de sonorité des lettres exige plus ou moins de tems en les prononçant. Sur ces prin-

cipes, les anciens, guidés par la raison et par la sensibilité de l'oreille, ont formé les règles de la prosodie, d'après lesquelles il s'était établi chez toutes les nations une uniformité de prononciation. De là sont dérivées ces règles très-anciennes :

« *Vocalis longa est si consona bina sequantur.*
» *Vocalem breviant alia subeunte latini.*
» *Diphtongus longa est in græcis, atque latinis*, etc. »

§ 119. Chaque règle, comme je viens d'observer, avait ses raisons suffisantes. Ainsi, une voyelle qui était suivie de deux consonnes, dont l'une était muette et l'autre *liquide*, c'est-à-dire, glissante, était brève ou commune :

« *Contrahit orator, variantque in carmine vates,*
» *Si mutam liquidamque simul brevis una præibit.*

La raison est, que par la combinaison de ces deux consonnes, dont l'une est glissante, la voix glisse en effet, et elle ne semble faire qu'une seule impression (1).

§ 120. En procédant avec les mêmes principes, nos langues italienne et française (sans m'embarrasser des autres) ont aussi leur quantité, c'est-à-dire, leurs syllabes brèves

---

(1) Chez les Français, la règle principale des deux consonnes semble ne pas avoir lieu ; car, dans ce cas, la voyelle est prosodiquement brève. Cela tient au génie de la langue, qui suit et prend la forme de cette vivacité naturelle aux Français.

« En français, dit M. Durand, les voyelles suivies de deux consonnes » ne sauraient, à la rigueur, être qualifiées longues, parce que nos or» ganes ayant à surmonter l'opposition de leurs consonnes, imitent en » quelque sorte le coursier généreux qui franchit le fossé ou la barrière » qu'on lui oppose, avec une impétuosité suffisante pour s'en tirer avec » honneur : ainsi nous prononçons *ărbre*, *mărbre*, *fŏrce*, *pŏmpe*, *noŭ-* » *velle*, *tĕndu*, *bĕlle*, etc. »

L'exemple de la muette et liquide, qui rendent brève ou peuvent rendre telle la voyelle qui les précède, fait paraître moins étrange ce que Durand dit par rapport à la prononciation française.

et longues. L'abbé d'Olivet a bien mérité de la littérature française, en fixant les règles qu'il a su épuiser avec beaucoup de sagacité dans la nature même, et dans le génie de sa langue. Mais les Italiens y ont apporté moins d'attention; ils se sont contentés de ces longues et de ces brèves qui naissent de l'accent grammatical, source féconde et inépuisable d'autant de beautés que les langues grecque et latine ont pu en offrir.

§ 121. Ce n'est pas cependant que chez nous on ne fasse pas, ou qu'on ne puisse faire cas de ces quantités prosodiques des Latins. J'ai fait voir aux §§ 51 et 52 quels sont les effets de ce nombre et de cette mesure employés par des poëtes habiles, qu'un génie divin inspire, sans qu'ils s'en aperçoivent. En ce cas on calcule et on met à profit ces syllables qui sont grammaticalement longues et prosodiquement brèves, et *vice versâ*. Cette double ressource, si elle n'a pas été employée par les anciens, donne peut-être à nos longues un avantage qu'elles n'avaient pas.

§ 122. Revenons à la quantité prosodique des Latins. Je suppose qu'ils l'ont cultivée avec beaucoup de soin. Ils en ont fixé les règles. Et comme cette quantité est moins frappante et moins sensible que celle qui dépend de l'accent grammatical, il est à présumer (et j'en ai donné les preuves) que son exacte connaissance était principalement le partage des gens savans adonnés à la culture des lettres, et que le vulgaire n'en sentait pas la finesse. C'est une conjecture qu'on peut bien me permettre de faire ici, d'après avoir vu, par le témoignage d'Horace, que plusieurs de ces finesses échappaient aux poëtes mêmes.

§ 123. Cette quantité qui mesurait le tems de chaque syllabe, fournissait aux anciens les moyens les plus heureux pour exceller dans le genre imitatif; elle pouvait

être artificiellement distribuée avec un certain ordre, de manière à peindre le sens matériel de la parole qui, selon Cicéron, *suos sensus et dolores habet*. On admirait par là, dans les Oraisons de Tullius, le cours de ses paroles, tantôt glissant et précipité, tantôt grave et retardé, tantôt doux, tantôt âpre, toujours varié selon les passions et selon la la nature des choses qu'il voulait exprimer : on était ravi d'entendre ce vers de Virgile, qui peint un vaisseau qui va être englouti par les flots :

*Torquet agens circum, et rapidus vorat æquore vortex,*

ou cet autre qui peint un bœuf terrassé d'un coup de ceste,

*Sternitur exanimisque tremens, procumbit humi bos, etc.*

Nous en sentons, il est vrai, l'harmonie et les beautés principales, produites par la force du seul accent grammatical ; mais il est à présumer que nous ne goûtons pas toutes celles qui naissaient du jeu de la quantité prosodique. Ceci ne contredit point tout ce que j'ai dit relativement à la prononciation des anciens.

Par cette même quantité on imprimait aux vers une certaine perfection qui faisait distinguer les grands poëtes des versificateurs ordinaires et médiocres : c'était une espèce de raffinement, un détail minutieux qui ajoutait à la beauté et à l'arrondissement des vers, détail qu'ils avaient raison d'apprécier, et que nous avons tort peut-être de mépriser souvent. Ainsi dans la déclamation des vers des anciens poëtes, nous ne sentons pas une partie de cette beauté qui s'est évanouie avec la perte de l'ancienne prononciation.

§ 124. Mais de ces éclaircissemens mêmes, je vois naître une difficulté contre les raisons du P. *Sacchi*, laquelle

semble renverser la vérité de son système. Qu'on relise, dira-t-on, le passage de Cicéron, cité au § 109, on y verra sans doute que les poëtes mêmes ignoraient la quantité des longues et des brèves; mais on remarquera aussi que par cette ignorance, leurs vers étaient semblables absolument à la prose, *orationi sunt solutæ similia.* Ils étaient sans harmonie, parce que la quantité prosodique manquait de précision. Cette quantité était donc essentielle aux vers, et non pas accessoire ou d'agrément. Si l'harmonie des vers était l'effet des accens graves et aigus, elle ne pouvait manquer jamais, car il est impossible que les poëtes eussent pu les ignorer.

Je réponds que cette impossibilité même prouve qu'il y a de l'exagération dans l'expression de Cicéron. Il appelait prose des vers qui n'étaient pas formés selon la rigueur des règles; comme chez nous, nos savans appellent prosaïques les vers qui, sans cesser d'être tels, manquent pourtant de cette précision et de cette délicatesse requise par les règles. Je ne trouve rien d'étonnant dans les expressions exagérées de Cicéron, parce que chez une nation où la littérature est portée à un degré de perfection et de raffinement exquis, on peut se faire un droit de ne nommer vers que ceux qui sont composés avec toute la rigueur et la finesse.

§ 125. Il y fallait savoir ménager la quantité des longues et des brèves pour faire ressortir, à ce que je crois, l'énergie de l'accent tonique, source principale de l'harmonie. Nous voyons en effet que lorsque dans un mot, une syllabe de quantité longue précède une autre marquée d'un accent tonique, la première affaiblit par sa longueur l'énergie de la dernière. Lorsque je prononce, par exemple, le mot *conténto,* l'accent tonique de la syllabe *tén* est moins fort qu'il ne le serait si je prononçais *coténto :* c'est que la syllabe *con-t* qui est longue par la suite des deux consonnes, prend

une partie de la force de la syllabe suivante *tén*, et l'énergie que cette dernière pourrait avoir par elle-même, se trouve partagée entre les deux.

Mais, *non quivis videt immodulata poemata judex*. Les poëtes mêmes qui, selon Horace, faisaient des vers *vager et libenter*, ne voyaient pas ces finesses, ce qui leur était impardonnable. Cependant par le vers d'Horace, *Et data Romanis venia est, indigna poetis*, le vulgaire des Romains pouvait composer des vers qui, sans cesser d'être tels, n'étaient pas assujétis aux règles de la quantité métrique. Il y avait donc à Rome (comme il y a à présent partout) deux manières de composer les mêmes vers; la vulgaire, qui était négligée, et sans les finesses de la prosodie; et la savante, propre aux grands poëtes. Pétrarque nous assure de l'existence de cette versification vulgaire. (*Voy. le Précis hist.* de cet ouvrage, pag. 13.) On faisait des vers mesurés sans l'ornement de la prosodie, tout-à-fait les mêmes que nous imitons à présent par le moyen de l'accent aigu et grave : comme le dit Pétrarque, et comme je le ferai voir dans la seconde partie. (*Voyez* § 129.)

§ 126. Si je me sentais assez de moyens pour approfondir la matière des accens, je serais le premier à faire connaître la liaison intime qui règne entre les deux accens prosodique et grammatical. Je ferais voir que l'un est inséparable de l'autre; qu'il est impossible d'articuler de suite plusieurs syllabes longues et brèves, sans faire sentir l'accent tonique : comme il est impossible de prononcer l'accent tonique sans longues et brèves; que l'accent tonique est le créateur de tous les accens; qu'il domine tout et règle tout, et que tout se rapporte à lui; que par lui seul on peut aplanir toutes les difficultés de la versification, etc.

§ 127. Enfin, par de nouvelles observations, je ferais voir comment la quantité prosodique a été cachée sous le mystère de l'accent aigu; que c'est par ce dernier que l'on

a pu développer la nature et les accidens de la quantité prosodique. Je vais m'expliquer par un exemple : quand on prononce le mot *fiorentíno*, l'accent aigu ou tonique est sur *tí;* cette syllabe *ti* est grammaticalement longue, et toutes les autres, que l'on appelle *graves*, sont brèves. Cependant entre cette longue et les brèves, il y a des longues plus ou moins longues, des brèves plus ou moins brèves. Or, c'est justement de cette expression de plus et moins que dérive le système de la quantité prosodique, dont les anciens faisaient beaucoup de cas, et que les Français ont développée mieux que les Italiens. Ainsi, dans le mot cité, la syllabe *fio*, qui est grammaticalement brève, est aussi prosodiquement longue; *ren-t* est aussi longue, et peut-être tant soit peu plus que *fio*. Par ces deux longues prosodiquement on devrait affaiblir l'accent grammatical *tí;* mais il se soutient à cause de la syllabe *no*, qui étant finale et très-brève, permet qu'il puisse se rétablir à ses dépens.

Je dis plus : la même syllabe dominante *tí*, qui étant aiguë ou tonique, est longue, pourrait être prosodiquement longue ou brève, comme je l'ai dit aux §§ 12, 13 et 59.

§ 128. D'après tout ce que nous avons exposé dans ce chapitre, nous pouvons désormais établir comme principe sûr et suffisamment prouvé, que la prononciation ainsi que la versification des anciens Grecs et Latins, relativement aux accens, étaient, du moins au fond, les mêmes que celles des langues italienne et française.

§ 129. Par une conséquence légitime de tout ce que je viens de dire dans ce chapitre et le précédent, je ferai remarquer ici en passant qu'en général les deux langues italienne et française peuvent imiter, et elles imitent en grande partie les différentes formes des vers grecs et latins. C'est ce que je ferai voir en pleine évidence dans la seconde partie de cet Ouvrage, où j'exposerai la théorie générale de la versification.

# CHAPITRE III.

## DES VERS DES LANGUES VULGAIRES EN GÉNÉRAL.

§ 130. Les langues vulgaires que j'annonce dans ce titre, sont les trois sœurs, l'italienne, la française et l'espagnole, filles légitimes de la langue latine, différentes entre elles par des changemens accidentels, déterminés par le génie et par les circonstances de chacune de ces trois nations, mais au fond toujours les mêmes.

Le système que j'embrasse dans cet Ouvrage est de développer les propriétés de la langue italienne, et de les comparer avec la française; mais je déclare, encore une fois, que tout ce que je dis des langues française et italienne, peut s'appliquer parfaitement à l'espagnole.

§ 131. Dans les deux chapitres précédens, nous n'avons parlé que de l'accent : il fallait en développer d'abord toutes les propriétés, car c'est de la différente combinaison des accens, et d'un nombre déterminé de syllabes, que dépend la versification des langues vulgaires.

Les Français croyent que l'harmonie de leurs vers provient uniquement d'un nombre déterminé de syllabes : quelques Italiens pensent que l'harmonie des leurs dépend uniquement de l'arrangement des accens. Ces deux opinions sont absolument incompatibles avec la nature du vers. Il me sera très-facile de prouver que le nombre déterminé de syllabes et l'arrangement précis des accens,

contribuent ensemble à constituer l'essence des vers. Il est impossible de former des vers sans le secours de ces deux conditions.

§ 132. Les vers suivans composés de onze syllabes, et par un nombre d'accens placés et distribués à certains intervalles, sont très-harmonieux :

Canto l' arme pietose il capitano.
Nella scuola d' amor che non si apprende? - *Tat.*
La testa sollevò dal fiero pasto. *Dant.*
Passa la nave mia colma d' obblio. *Petr.*

Mais, en y conservant toujours le même nombre de syllabes, si l'on dérange les mots, et si on déplace les accens ordonnés avec art, il n'y aura plus de vers, l'harmonie disparaîtra ; comme

Canto il capitano, e l' arme pietose.
D' amor nella scuola che non si apprende?
Sollevò la testa dal fiero pasto.
La mia nave passa colma d'obblio.

Un nombre déterminé de syllabes n'est donc pas suffisant à lui seul pour constituer la nature des vers.

Je ferai voir la même chose pour les vers français.

§ 133. Qu'à l'un de ces quatre vers cités on ajoute ou l'on ôte une syllabe pour en altérer le nombre déterminé, bientôt l'harmonie est troublé, et l'oreille sent le dérangement de la mesure. Elle serait également offensée si l'on disait du vers cité de Dante :

Testa sollevò dal fiero pasto.

que si l'on disait,

Quella testa sollevò dal fiero pasto.

Je n'ai fait qu'ôter ou ajouter une syllabe à la tête de ce vers pour y conserver, autant que j'ai pu, l'ordre des

accens ; mais il est impossible de faire le moindre changement en ôtant ou en ajoutant une syllabe au milieu de ce même vers, sans que le rapport harmonique d'un accent à l'autre ne soit entièrement troublé : tant il est vrai qu'il est impossible de pouvoir former un vers sans un nombre déterminé de syllabes.

Le vers en effet, ainsi que tous les autres êtres de la nature, n'est qu'un tout composé et arrondi par un nombre déterminé de membres ; il a son commencement, sa fin, ses bornes dans lesquels il est renfermé ; et le nombre différent de ces membres, en produisant des différences essentielles, établit les différentes espèces de vers : c'est pour cela en effet qu'on reconnaît dans la versification les vers de onze, de dix, de neuf, de huit, de sept syllabes, etc., dont chacun garde une forme particulière.

§ 134. Je vais établir la nature du vers italien par la définition suivante : « Le vers n'est que l'assemblage d'un nombre déterminé de syllabes ou de pieds, et d'accens distribués avec art, qui soient sensiblement et facilement remarquables à l'oreille : il est formé sur le modèle de la musique : et par un assortiment d'accens et de syllabes qui font un tout harmonieux et mélodieux, il sert admirablement à délecter à l'oreille, à épancher et soulager le cœur, à aider la mémoire et à élever la langue parlante à une langue chantante. »

§ 135. Cette définition du vers n'est au fond que celle que nous a donnée *Andrucci* ( *Poes. ital.*, *lib.* 1, *cap.* 2 ), et qui a été suivie par les meilleurs auteurs qui ont écrit sur la versification italienne : je n'y ai ajouté que quelques expressions qui m'ont paru nécessaires pour en déterminer l'étendue et les fonctions.

J'ai dit que le vers est *un assemblage déterminé de syl-*

*labes*, et j'y ai ajouté *ou de pieds*, car, quoique chez les Italiens les vers soient généralement mesurés par syllabes, ils peuvent néanmoins être mesurés par pieds, de même que chez les Grecs et les Latins, comme l'observent *Trissino* et *Mazzoni*, et comme je le ferai voir dans la seconde partie de cet Ouvrage.

J'ai dit que cet assemblage déterminé de syllabes ou de pieds doit être accompagné d'un nombre déterminé d'accens, desquels résulte l'harmonie; et il est digne de la curiosité de mes lecteurs de faire voir ci-après comment de cet accord de syllabes et d'accens il peut résulter, et il résulte en effet, une harmonie qui charme l'oreille.

§ 136. L'étendue ou la mesure du vers doit être telle, qu'*elle soit sensiblement et facilement remarquable à l'oreille;* autrement le vers ne différerait pas de la prose. Cette étendue doit être saisie et mesurée aisément par l'organe de l'ouïe, ensorte qu'il puisse tout d'un coup en retracer le tout, et les limites de ce tout individuel. C'est ce qui fait qu'on ne compte qu'un nombre limité d'espèces de vers hors desquelles l'oreille ne sent plus ni mesure, ni jeu harmonieux des accens; elle n'y trouve que l'harmonie de la prose et non pas l'harmonie enchanteresse des vers. La mémoire alors ne pourrait plus retenir ces vers avec facilité, car l'organe de l'ouïe ne recevrait plus ces impressions qui, par des mesures réglées et sensibles, et par des coups de l'accent qui frappent avec ordre, tracent aisément dans la mémoire l'image d'eux-mêmes.

§ 137. J'ait dit que le vers *est formé sur le modèle de la musique, et qu'il sert à élever la langue parlante en langue chantante:* il est nécessaire de développer ces deux caractères du vers, qui établissent le rapport intime qui

règne entre la versification et la musique. Il est certain que comme, chez les anciens, la musique a donné ses nombres à la poésie, et comme les premiers qui ont inventé les vers n'eurent d'autre objet que de trouver un arrangement de paroles et d'accens qui fût facile et commode pour le chant ; de même la versification moderne n'est que l'expression de la musique (1), et c'est d'elle

---

(1) Je ne m'engage pas à prouver ici, avec l'abbé *Quadrio* (tom. 1, *Distinz.* 1, part. 3, pag. 22), que la langue poétique ait été antérieure à la prosaïque. Pour faire voir le rapport intime qui règne entre la poésie et le chant, il serait très-à-propos de remonter à l'époque de leur naissance et y relever les vérités intéressantes exposées dans le texte; ce que je ne pourrais faire sans augmenter cet Ouvrage d'une très-longue dissertation. Je me contenterai seulement d'établir comme un principe déjà suffisamment démontré par les plus grands savans, que la poésie et la musique sont deux arts qui naquirent ensemble dans la formation primitive des langues, et qu'il n'y a aucun doute que l'harmonie poétique ne fut, dans son origine, la même chose que l'harmonie musicale. C'est en chantant que dûrent se former les premières langues, dit *J.-B. Vico* dans son ouvrage de *la Science Nouvelle*. Cet homme très-savant fut le premier à observer que les muets rendent des sons en chantant; que les hommes, en exprimant leurs grandes passions, les rendent par une certaine musique; et que ce fut par ces fortes passions chantantes qu'ont dû se former le premier langage et la langue poétique. On voit par ceci la raison par laquelle, dans le Supplément à l'Encyclopédie, mot *accent*, on appelle *langage naturel* le chant, et *langue artificielle* le discours ordinaire.

On peut lire là-dessus J.-J. Rousseau, sur l'Origine des Langues, particulièrement au chap. 12 : « Les premières histoires, dit-il, les » premières langues, les premières lois furent en vers. La poésie fut » trouvée avant la prose : cela devait être, puisque les passions par» lèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique. Il n'y eut » d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le » son varié de la parole; les accens formaient le chant; les quantités » formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le » rhythme, que par les articulations et la voix. » — « Dire et chanter » était autrefois la même chose, dit Strabon; ce qui montre, ajoute-t-il, » que la poésie est la source de l'éloquence.

« Io non credo, *dit l'abbé Vénini*, che si possa con alcuna ap-

que les vers ont emprunté leurs différentes formes et leurs différentes espèces, dont nous parlerons en autant d'articles, dans la seconde partie. Par un sentiment naturel du rhythme, tous les peuples, les sauvages mêmes, chantent et dansent en mesure sur des mouvemens réglés et bien cadencés; et lorsqu'on a voulu élever la parole au chant, il a fallu que les mots appliqués au chant en eussent les mouvemens, les cadences et les mesures : il a fallu, en un mot, rendre les phrases du langage égales à celles du chant, établir une mesure commune à tous deux pour marcher tous deux de concert. Ainsi nous avons autant de vers différens qu'il y a en musique de manières différentes de mesurer et de cadencer le chant. Chaque vers a un nombre de syllabes et d'accens égal au nombre et aux accens des phrases du chant : les lois du rhythme sont les mêmes dans ces deux arts (1).

Les langues se sont modifiées en vers, et les vers se

» parenza dubitare che l' armonia poetica non fosse in origine una » cosa medesima coll' armonia musicale. Quindi la disposizione e la » varietà degl' intervalli consonanti e dissonanti, e la regolar corris- » pondenza degli spazii misurati del tempo, furon parti essenziali della » poesia. »

(1) Les vers ayant été modelés sur le chant, on voit clairement pourquoi les langues anciennes des Grecs et des Latins étaient véritablement musicales : c'est que les vers étant composés de syllabes qui forment des paroles, il a fallu par là modeler les paroles entières et toute la langue sur le chant. De là est dérivé ce langage harmonieux qui reçut de la musique ses premières lois, la mesure et le mouvement; de là enfin le système prosodique de ces langues. *La musique*, dit l'abbé d'Olivet, *a donné ses nombres à la poésie; ces nombres, employés dans les vers et communiqués aux paroles, leur ont donné une valeur; celles-ci l'ont retenue et l'ont apportée dans le langage.*

sont

sont modelés sur le chant pour pouvoir s'accommoder et s'élever à la musique. Ils ont été inventés pour être chantés les jours solemnels dans les fêtes en l'honneur des dieux et des héros, et pour épancher avec une effusion plus vive les passions les plus délicates. Ce fut sur la lyre qu'Apollon, Linus, Orphée, Homère chantaient leurs vers : *illud quidem certum*, dit Isaac Vossius ; *omnem poesim olim cantatam fuisse*.

C'est donc dans le chant qu'il faut chercher les raisons de la versification.

§ 138. J'ai dit enfin que *les vers servent admirablement à délecter l'oreille, à épancher et soulager le cœur, à aider la mémoire*. Voici quels sont précisément les objets de la poésie : elle veut rendre aimables les vérités et les sentimens exprimés par son langage ; et elle obtient tout cela par le moyen d'une succession réglée de sons et de mouvemens qui plaisent à l'oreille, et par le moyen des images et des sentimens, objets du rhythme, qui plaisent à l'esprit. La douceur et la mélodie, jointes aux charmes de l'harmonie, ajoutent une nouvelle force au sentiment le plus tendre, aux plaintes et aux plaisirs qu'on veut exprimer. Chez toutes les nations, depuis les plus sauvages jusqu'aux plus policées, les chansons ont toujours servi d'interprètes, tantôt à la douleur physique et morale, et tantôt aux plaisirs. On aime à exprimer en chantant les différentes situations de l'âme ; tantôt c'est l'accent d'un amant heureux ; tantôt c'est le langage des amans malheureux ; tantôt c'est l'épanchement d'un cœur reconnaissant envers l'Auteur de la nature, lorsqu'on voit la terre s'embellir de fleurs, et les astres répandre la lumière. Les sauvages, au milieu des tourmens les plus affreux, chantent leur constance, et insultent ceux qui leur donnent la

mort (1) : les guerriers chantaient des hymnes au moment de combattre (2). Platon dit que les dieux, touchés des

---

(1) Voici un exemple d'une chanson d'un prisonnier prêt à mourir, tirée de Montaigne, *lib.* 30 :

« Arrivez tous hardiment, assemblez-vous pour dîner de moi ; car » vous mangerez en même tems vos pères et vos aïeux, qui ont servi » d'aliment et de nourriture à mon corps et à ceux de mes ancêtres. » Ces muscles, cette chair et ces veines, ce sont les vôtres. Pauvres » fous que vous êtes ! vous ne reconnaissez pas que la substance de » vos pères s'y tient encore ! savourez-les bien ; vous y trouverez le » goût de votre chair. »

(2) Je vais citer ici quelques strophes d'une chanson qui exprime les larmes d'une Amazone pour la perte de son amant péri dans les combats.

« Coulez, larmes délicieuses, coulez : mon cœur oppressé se ré- sout dans une douce douleur : c'est l'unique bien que je pouvais encore desirer.

» Oui, baignez mon sein, précipitez-vous de mes yeux : l'orgueil de la jeunesse, l'ornement des héros n'est qu'une poussière, et sa maison est une tombe.....

» Mes lèvres brûlantes ne se colleront plus sur les siennes ; elles ne recevront plus ses baisers, doux comme le parfum des fleurs et comme la rosée du matin.

» Mon oreille ravie ne l'entendra plus : ses discours ravissans comme le chœur des Muses, comme l'harmonie des sphères, elle ne les en- tendra plus......

» Laissez-moi voir ses blessures..... J'y vois le triomphe et la gloire. Qu'elles sont profondes ? elles ne lui font plus de mal, mais elles en font à ma patrie......

» Venez coucher mon ami dans la tombe ; entassez les crânes des ennemis ; formez-en un monument à sa gloire, et arborez dessus le drapeau gagné par sa valeur.

» Autour de la pyramide je planterai un bois épais de lauriers, et je lui consacrerai en silence mes soupirs.

» Et toi, ô ma patrie ! que je serais heureuse de combattre, de verser mon sang, de mourir pour toi, et d'obtenir les regrets et les pleurs d'une troupe de héros tels que ceux qui regrettent et pleurent ici mon amant. »

Voici l'exemple d'une chanson par laquelle les soldats français, au tems de la seconde race, excitaient leur valeur lorsqu'ils marchaient au

travaux et des peines inséparables de l'humanité, firent présent à l'homme de la poésie et du chant.

Les vers aident aussi la mémoire par cette succession ordonnée de sons, et par cette harmonie qui frappe vivement, et que l'oreille saisit avec avidité et retient pendant long-tems : par là vont être perpétués dans le souvenir des hommes et propagés de génération en génération les vérités, les devoirs, et les lois, les bienfaits des dieux et des héros qui les imitent par l'exercice des vertus sociales. C'est pour cela que les anciens Grecs eurent pour dépositaires de cet art divin les *Rapsodes*, les Scandinaves leurs *Scaldes*, les Celtes et les Ecossais leurs *Bardes*, qui composaient des hymnes et des chansons pour conserver la mémoire de leurs guerriers qui s'étaient signalés dans les combats, ou avaient péri glorieusement les armes à la main.

Aristote (*Probl. cap.* 51, *quest.* 28) se propose cette question : « *Pourquoi plusieurs lois s'appellent-elles encore* » *cantilènes?* Ne serait-ce pas, répond-il à lui-même, » parce que les hommes, avant l'invention des lettres, » chantaient les lois afin qu'elles restassent profondé-

---

combat : on l'appelait *Chanson de Roland*. Le marquis de Paulmy en ayant trouvé quelques débris dans de vieux romans, les a assemblés, et, en y gardant l'esprit des paroles, en a composé la chanson que voici :

*O Roland, honneur de la France!*
*Que par toi mon bras soit vainqueur.*
*Dirige le fer de ma lance*
*A percer le front ou le cœur*
*Du fier ennemi qui s'avance.*

*Que son sang, coulant à grands flots*
*De ses flancs ou de sa visière,*
*Bouillonne encore sur la poussière,*
*En baignant les pieds des chevaux.*
*O Roland! etc.*

» ment gravées dans leur mémoire ; ce qui est encore » en usage chez les Agatirses ? »

§ 139. Mais le vers enfin a pu se passer du chant, et son langage harmonieux lui a été suffisant pour charmer l'oreille. La poésie, en quittant la lyre, prit le pinceau pour peindre à l'oreille les tableaux que les couleurs matérielles peignent aux yeux, peut-être avec moins de succès.

Dès ce moment on vit la poésie se partager en deux genres ; savoir, en poésie dramatique ou épopée, et en poésie lyrique destinée au chant (1), et qui, s'il m'est permis d'envisager ainsi, semble se distinguer de la première par un choix particulier et par une souplesse de mots qui doivent obéir aux lois de la musique à laquelle ils sont destinés. Je reviendrai sur cette matière à la troisième partie (ch. 1, art. x, § 736), lorsque je parlerai des vers et des drames pour la musique.

§ 140. On partage les vers en trois classes par rapport à l'accent qui leur est essentiel. Il y a des vers *piani*, des vers *tronchi* et des vers *sdruccioli*, selon que les mots qui terminent chaque vers sont ou *piani*, ou *tronchi* ou *sdruccioli* (§ 9).

---

(1) Une recherche digne de la curiosité des savans, serait d'examiner si, dans les comédies et tragédies des anciens Grecs, on chantait en musique non-seulement les chœurs, mais les actes entiers. Qu'on lise à cet égard une très-longue dissertation de *Muratori*. *Gravina* (trag., pag. 73 et seq.) prouve, par différentes conjectures et témoignages, que le chant convenait plus ou moins à toutes les parties de la tragédie. Mais ce savant critique observe que le chant des chœurs était différent de celui des scènes ; le premier était le *melos*, le second était le *nombre*, ou l'harmonie, comme à présent l'on distingue dans nos drames le chant des récitatifs qui est plus naturel et plus simple, et le chant des airs.

1. Exemple des vers *piani* :

Che un bel morir tutta la vita *onóra*. *Petr.*
La verginella è simile alla *rósa*. *Arios.*
Cosa bella mortal passa, e non *dúra*. *Petr.*

2. Exemple des vers *tronchi* :

Poscia tra esse un lume si *schiarì*. *Dant.*
Io ti voglio imparar come si *fa*
Ad esser orator d' ora pro *me*. *Mag.*

3. Exemple des vers *sdruccioli* :

Nell' onda solca e sull' arena *sémina*;
E tenta il vago vento in pugno *cógliere*
Chi fonda sue speranze in cor di *fémina*. *Sannaz.*

4. Exemple d'un vers *più che sdrucciolo* (§ 9) :

Ottima è l' acqua ma le piante *abbéverinsene*. *Red.*

5. Exemple d'un air en petits vers (d'*Apostol Zeno*), dans lequel on trouve à la fois des vers *piani*, *tronchi* et *sdruccioli* :

O quanto è *fácile*
Nella *caténa*
D' amor *languír!*
Quanto è *difficile*
Poterne *uscír!*

Si scuote il *láccio*
Ma non si *spézza* :
E amor si *véndica*
Con più *fierézza*
Del folle *ardír* (1).

(1) La plus grande partie des poëmes italiens est composée en vers *piani*. Il y a des poëmes entiers en vers *sdruccioli*, tels que l'*Arcadia* de *Sannazaro*, quelques comédies d'*Ariosto*, etc. Il y a des sonnets tout entiers en vers *tronchi*, comme le sonnet de *Maggi*, qui commence par *O gran Lemene, or che orator tu fè*, etc. Le célèbre *Casti* a fait un gros volume in-8° de sonnets en vers *tronchi*, qui roulent uniquement sur le sujet de trois *giulii* qu'il devait, qu'il ne pouvait pas payer, et que son créancier importun réclamait constamment.

Remarquez bien que les vers cités *tronchi* sont terminés par un accent tonique ; les *piani* ont une syllabe après cet accent; les *sdruccioli* en ont deux, et les *più che sdruccioli* en ont quatre.

Ce dernier accent décide de la mesure et de l'accomplissement d'un vers quelconque. L'oreille mesure l'étendue des vers dès leur commencement jusqu'au dernier accent. L'oreille, dont Cicéron dit (Orat. 44.) *Aures quorum est judicium superbissimum*, sent naturellement que lorsqu'on est arrivé à la prononciation de ce dernier accent, l'harmonie des vers est accomplie : elle en est satisfaite, elle ne demande rien de plus. Que cette dernière syllabe accentuée soit, ou ne soit point suivie d'une, deux, trois, ou quatre syllabes, cela lui est égal. La mesure du vers est donc comprise entre son commencement et la dernière syllabe accentuée : le reste des syllabes après cet accent est superflu par rapport à l'harmonie et à l'étendue du vers. Nous les appellerons *surabondantes, superflues* et étrangéres à la nature du vers. *Tout ce qui peut être ôté, ou ajouté, sans altérer visiblement la construction d'une phrase (ou d'un vers) n'est pas un membre de la même*, dit Aristote, *Poet. cap.* 8.

§ 141. Cette doctrine, qu'on ne peut contester, mérite beaucoup d'attention du côté des littérateurs français : elle explique bien des mystères cachés sous la théorie de l'accent : elle doit dissiper en partie ces anomalies qui jusqu'à présent ont produit une différence apparente entre la versification italienne et la française. Elle fait voir comment les Français en mesurant leurs vers sur l'étendue des masculins, ont, mieux que les Italiens, saisi l'esprit de cette matière, comme je le dirai dans l'article comparatif suivant. Je vais donner des exemples, pour répandre plus de jour sur le principe dont je viens de parler.

Je vais déclamer le vers suivant :

Con esso un colpo per le man d'Artù.

Ce vers est complet, harmonieux : l'accent tonique tombe sur la dernière syllabe *tù* : il est composé de dix syllabes.

Que je déclame le vers suivant :

Tutti reo mi credete, e reo non sòno. *Métast.*

Ce vers est le même que le précédent jusqu'au dernier accent sur *sò*, qui l'achève ; et cependant il a une syllabe de plus, *no* : il est de onze syllabes.

Que je déclame enfin les deux vers *sdruccioli*, cités ci-dessus :

Nell' onda solca, e sull' arena sémina.
Ottima è l' acqua, ma le piante abbéverano.

Ils sont de la même espèce que le précédent ; et cependant leur étendue matérielle est de douze et de quatorze syllabes.

Mais, que l'on compte les syllabes de ces trois vers jusqu'au dernier accent, qu'on appelle *accent commun*, l'on verra qu'il y en a dix de la même étendue que le premier vers. Et c'est jusques-là que ces trois vers sont parfaitement arrondis et accomplis. Le reste des syllabes au-delà de ce dernier accent ne contribue en rien pour en constituer l'essence. Ce ne sont que des syllabes surabondantes qu'on peut retrancher sans déranger le vers. Déclamez-les sans prononcer le reste qui est superflu, et ces trois vers seront toujours bons et accomplis :

Tutti reo mi credete, e reo non sò..
Nell' onda solca, è sull' arena *sé*....
Ottima é l' acqua, ma le piante *abbé*..........

§ 142. Mais quoique la mesure naturelle des vers doive être comprise entre deux extrémités, dont l'une est la pre-

mière syllabe du commencement, et l'autre le dernier accent tonique, comme nous venons de le prouver; néanmoins comme le plus grand corps de la langue italienne est composé de mots *piani* (§ 9), les Italiens ont fixé pour mesure commune les vers *piani*. Ainsi les grands vers *piani* ci-dessus cités, sont pour eux des vers d'onze syllabes; et ils ont établi la règle qu'entre les vers qui ont le nom d'endécasyllabes, ceux qui sont *tronchi*, en ont une de moins (dix syllabes); et ceux qui sont purement *sdruccioli*, en ont une de plus (douze syllabes); comme on peut les mesurer dans les *tronchi* du second exemple, et dans les *sdruccioli* du troisième exemple, au § 140. En sorte que les vers que les Italiens appellent d'onze syllabes, chez les Français sont appelés de dix; ceux que les premiers appellent de huit syllabes, sont appelés de sept par ces derniers: car les Italiens prennent pour mesure des vers le vers *piano*, et les Français le *tronco* ou masculin. Ainsi ils lui donnent un différent nom, quoique la chose soit absolument la même.

Ces deux vers de *Bernis*,

*Sacrifiez à la simplicité*
*Le faux éclat d'un style brillanté*,

sont appelés de dix syllabes chez les Français: ils sont en effet de dix, parfaitement semblables aux vers héroïques italiens déjà cités, appelés de onze syllabes. Les Italiens qui voudraient caractériser ces deux vers de *Bernis*, diraient: « ce sont deux vers de onze syllabes *tronchi*: ils sont de onze, moins un, égal à dix. »

## CONTINUATION DE LA MÊME MATIÈRE.

*On explique quelques propriétés cachées de l'accent* aigu *ou* tonique.

§ 143. Un nombre déterminé de syllabes, avec des accens convenablement placés, forment un vers. Cependant il arrive que malgré ce nombre bien mesuré, et malgré ces accens bien placés dans un vers, il n'y a point d'harmonie, et il n'est qu'une prose. A quoi pourrait-on en imputer la cause? A la manière de déclamer des vers.

Qu'on déclame, par exemple, les vers suivans:

E il sole avea desti i mortali all' opra.
Spirto felice che sì dolcemente.
Volgi quegli occhi più chiari che il sole.

et une infinité de vers extrêmement durs de *Dante*, comme, entre autres, les suivans:

E vidila mirabilmente oscura (1).
Fur vivi, e però son fessi così (2).
Al padre fuor del dritto amore amica (3).
Non sonò sì terribilmente Orlando (4).
Rispose poichè lacrimar mi vide (5).
Cerbero fiera crudele, e diversa, etc.

Tous ces vers sont de onze syllabes bien comptées, et les accens sont placés selon les règles de la versification

(1) *Dant. Infern.*, *cant.* 21.
(2) *Infern.*, *cant.* 28.
(3) *Infern.*, *cant.* 30.
(4) *Infern.*, *cant.* 31.
(5) *Infern.*, *cant.* 1.

dont nous parlerons dans la seconde partie. Mais en les déclamant, l'accent qui est essentiel, cesse d'être sensible à l'oreille, et dès-lors le vers disparaît. On a beau dire qu'ils ne manquent ni de mesure ni d'accent, et qu'ils sont faits selon les règles de l'art; l'harmonie des vers est du ressort de l'oreille, et ceux que l'oreille condamne, sont mauvais. Je vais chercher la cause cachée de leur défaut.

§ 144. Pour éviter la confusion, je porterai mon examen sur le premier vers. Tous les autres sont de la même nature.

E il sole *avéa* desti i mortáli all' ópra.

J'y ai marqué les trois accens essentiels, et j'observe que le défaut est sur l'accent du mot *avéa*. En voici la raison: lorsqu'on recite ce vers selon le véritable sens logique, on lie *avéa* avec le participe *desti*, avec lequel il a un rapport intime et inséparable (*avéa desti*, avait éveillé). Qu'on se rappelle de ce que nous avons dit à la fin du § 5, chap. 1, et l'on verra que l'auxiliaire *avea* en courant se joindre à son rapport principal, perd presque toute la force de son accent, qu'il communique et redouble sur la syllabe *dé* du mot *désti*. Le mot *avea* restant presque dépourvu de l'accent à l'endroit qui est essentiel au vers, ce dernier perd l'harmonie qui en dépendait, et reste confondu avec la prose.

Qu'on sépare *avéa* de *desti*, par une petite pause, l'accent reprend alors sa force sur *avéa*, et l'harmonie va reparaître dans le vers:

E il sole avea... desti i mortali all' opra.

Les autres vers cités seront aussi harmonieux si on les prononçait également comme il suit, quoique d'une manière contraire au sens grammatical.

Spirto felice che..si dolcemente,
E vidila mirá.. bilmente oscura,
Fur vivi, e però son.. fessi così, etc.

§ 145. Cette pause ou césure requise dans les vers cités ci-dessus, et dans d'autres semblables, choque la raison par un certain dérangement produit dans le sens grammatical de l'expression; mais elle est impérieusement réclamée par l'oreille, qui force la prononciation à placer l'accent tonique là où il est nécessaire pour former l'harmonie. Qu'on veuille, par exemple faire un vers du mot *precipitevolissimevolménte*, de onze syllabes; bientôt, sans secours de la réflexion, l'oreille pose des accens que la raison réprouve, et le vers se trouve alors très-harmonieux :

Precì..pitó.. volìs.. simé.. volménte.

Ici la prononciation obéit à l'oreille pour l'accent. Mais il faut observer que partout ailleurs la prononciation est libre et sans gêne, et pourvu qu'elle ne blesse point l'accent logique ou le sens grammatical des expressions, elle se repose à volonté, elle précipite ou retarde son mouvement sur toute sorte d'accent, sans qu'il arrive par là le moindre dérangement dans l'harmonie des vers. Quoique les vers soient formés de la mesure du tems divisé par les accens, néanmoins le caractère de ce que l'on appelle en italien *libero parlare, libera pronunzia*, n'offense point cette mesure, comme nous le verrons à la fin de cette première partie, § 217, jusqu'au § 221.

§ 146. Cette propriété de l'accent qui triomphe de tous les obstacles de la prononciation, qui règne partout, et qui relève partout l'harmonie dans les différentes mesures des vers; cette propriété est du ressort de l'oreille, qui sent tout cela avec un discernement infaillible et surprenant

Nous en voyons les effets dans des exemples matériels. J'en choisirai quelqu'un pour ajouter à l'évidence de ce que je viens d'avancer. Qu'on prononce les vers suivans :

> **Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi.**
>
> *La mère de César veille seule à sa porte,*
> *Cache une ame agitée, aime, ose, espère, et craint.*

On observe dans ces vers beaucoup d'élisions, sans lesquelles la mesure serait augmentée, l'ordre des accens troublé, l'harmonie évanouie. Par la force de l'élision, la voyelle qui précède est supprimée, ou absorbée dans la seconde qui la suit; et par cette manière de prononcer, de deux syllabes on en fait une, et l'on ajuste la mesure, et les accens. Cependant je peux prononcer les vers italiens avec l'élision :

> **Fior, frond', erb', ombr', antr', ond', aure soavi.**

Et sans en déranger l'harmonie, je peux le déclamer sans exprimer l'élision, en faisant même un peu de pause entre un mot et l'autre, et en faisant sentir toutes les voyelles finales :

> **Fior - frondi - erbe - ombre - antri - onde - aure - soavi.**

et quant à ces deux vers français, on ne doute point que, par la nature de l'accent oratoire, un déclamateur français ne doive faire une pause après avoir prononcé le mot *seule*, et faire sentir autant qu'il est possible la syllabe *le*, dans le premier vers; et dans le second, on ne doute pas de même que chacune de ses syllabes ne puisse être prononcée avec une pause, selon les différentes manières dont l'acteur veut les déclamer sur la scène. Cependant, malgré ces pauses, l'harmonie n'est pas dérangée, l'élision est opérée par cette affinité de son vocal lorsqu'il n'est interrompu par aucune articulation; l'oreille

l'emporte sur tous les obstacles, elle réunit toutes les distances entre voyelle et voyelle, et elle se fait un droit de prescrire le *maximum* du tems qu'on peut employer dans la durée de ces pauses : car enfin, si ce tems est trop excédant, et au-delà de ce *maximum* qu'elle prescrit, l'on perdra la mémoire de toutes les parties du vers qui se lient ensemble, de leur mouvement, de l'ordre, de la progression, du rapport des précédens avec les subséquens; et l'harmonie ne sera plus *remarquable à l'oreille* (§ 136).

§ 147. Ces découvertes si essentielles pour connaître le véritable esprit de la versification italienne et française, paraissent déplacées dans ce moment qu'on ignore encore la théorie et la structure de chaque espèce de vers. Mais que l'on considère que je parle ici des vers en général; que je les rapporte aux accens; que je relève les nuances d'une certaine pause plus ou moins sensible dans la prononciation; que cette pause qui donne de l'énergie à l'accent, n'est que la césure si nécessaire pour ces deux versifications; et qu'il est propre à un système méthodique de préparer d'avance les véritables principes et les raisons, j'ose le dire, presque inconnues, par lesquelles la césure semble jouer le plus grand rôle dans la construction des vers.

§ 148. Je vais maintenant parler de l'harmonie des vers, et de l'origine et des raisons suffisantes de cette harmonie.

Le vers, de quelque forme qu'il soit, n'est, comme nous l'avons dit, qu'un accouplement de paroles avec une distribution d'accens, propre à imprimer à l'oreille des sensations agréables et douces. Comme dans chaque mot qu'on entend, on ne peut noter exactement que deux choses, la *durée*, et la *qualité* des sons *aigus* et des *graves*; ainsi il n'y a que deux choses qui puissent causer du plai-

sir à l'oreille : l'une est la proportion entre les tons graves et aigus ; l'autre est la division uniforme du tems. L'ordre qui y règne par une convenable distribution de l'une et de l'autre dans le mouvement de la voix, est ce qui forme, par l'harmonie, le charme d'un de nos sens les plus délicats. Les facultés de notre oreille sont admirables : elle distingue avec une promptitude étonnante cet ordre et cette harmonie; un rien qui les trouble et les altère, la blesse et la choque : c'est un juge inexorable qui ne pardonne les moindres défauts : il semble que ses seules raisons soient sa volonté, et l'on dirait que ses jugemens sont despotiques. On s'en rapporte entièrement à son autorité, comme à un oracle inspiré : c'est pourquoi Aristote, *Rethor.*, dit : *Rerum enim verborumque judicium prudentiæ est : verùm autem et numerorum aures sunt judices.* Aulus Gellius, *lib.* 3, *cap.* 19, affirme la même chose en disant : *Aurem tuam interroga, quod quid loco conveniat dicere, quid illa suaserit, id profectò erit certissimum.* C'est la maxime suivie par Cicéron et Quintilien. Et ce premier en parlant des vers, et en enchérissant sur le pouvoir de l'oreille, dit, *Orat*, 55, *Neque enim ipse versus ratione est cognitus, sed naturâ atque sensu. Le jugement de l'oreille*, ajoute Quintilien, *est le plus superbe de tous.*

§ 149. Mais y aurait-il quelque chose dans la nature qui ne soit pas appuyé sur une raison suffisante? Si l'on parle de la justesse de l'oreille, n'y aurait-il pas dans sa nature un principe qui la guide, comme il y a chez les philosophes un *principium cognoscitivum justitiæ et veritatis?* Cicéron, par les mots cités, n'entendrait-il pas réellement que nous n'avons pas besoin de la raison pour connaître l'harmonie et la nature des vers, que notre oreille est un guide fidèle, et qu'elle a ses raisons pour en juger? Si ces raisons nous sont cachées, en existent-elles moins?

§ 150. Combien de vérités intéressantes la chimie ne doit-elle pas aux Français laborieux, aidés par l'examen de l'analyse ? Il y a eu des philosophes qui à force d'analyser tous les replis cachés du cœur humain, ont voulu attribuer l'exercice de la vertu au principe de l'amour-propre : sans vouloir discuter une opinion qui est étrangère à mon sujet, ne pourrait-on pas également, dans la question présente, faire dériver le jugement de l'oreille de son amour-propre, c'est-à-dire, de la douleur et de la cessation de la douleur qui produit le plaisir ; et réduire en autant de règles toutes ses sensations ? Ces recherches sont dignes d'un philosophe.

§ 151. Quoique convaincu de la délicatesse de cette recherche et de mon incapacité pour la faire utilement, j'ose néanmoins manifester là-dessus quelques-unes de mes idées, indépendamment de tout ce qu'on a pu dire, et de tout ce que des plumes plus savantes pourraient encore exposer sur cette théorie.

Une distribution ordonnée entre les accens graves et aigus, dans une étendue déterminée, produit une alternative agréable à l'oreille (1). Pourquoi dans cet

(1) « Les hommes, dit l'abbé d'Olivet, ont un goût naturel pour » l'ordre, qui est la cause physique du plaisir. Ils s'entendent tous, » sans y penser et même sans le savoir, à écarter ou au moins à » diminuer ce qui blesse l'ordre. J'appelle *ordre* dans la question pré- » sente les rapports que les sons doivent avoir les uns avec les autres, » et leur conformité avec les organes. »

« La nature, dit M. Fauchet, nous a donné l'oreille pour juger de » tout ce qui est plaisant aux sons et de tout ce qui ne l'est pas. » Cicéron même, *in Orat. ad Mar. Brut*, n. 55, en parlant de l'harmonie du discours, dit : « *Esse ergo in oratione numerum quem- » dam non est difficile cognoscere : judicat enim sensus in quo » iniquum est quod accidit non adgnoscere, si cur id accidat reperire » nequeamus.* »

D'Olivet, Fauchet, Cicéron, enfin tous les auteurs s'appuient sur l'infaillible témoignage de l'oreille : ils nous montrent ce qui est, ce que l'on sent ; mais on devrait rechercher pourquoi cela est ainsi : examen digne du philosophe, et utile à faire.

ordre, qui n'est que relatif, cet organe sent-il du plaisir ?

Chaque mouvement, chaque impression produit sans doute sur l'homme une sensation respectivement légère ou forte : la première, en parlant des sons, est douce et semble caresser l'oreille ; la seconde la secoue, l'irrite, l'altère. Un son léger constamment le même, l'ennuie simplement par une monotonie très-pénible : un son constamment fort, en frappant rudement l'organe, produit une douleur continue, semblable à celle que l'oreille ressent par les coups d'un marteau sur l'enclume ; douleur qui redouble par l'ennui de la monotonie.

Il y a des degrés presque infinis de douleur aussi bien que de plaisir. Tout est relatif, et tout dépend du plus ou moins de finesse et de délicatesse des organes. De là ces différentes nuances de plaisir qui nous viennent de l'ouïe, de la vue, de l'odorat, etc. Quelqu'insensible que soit le degré de douleur, il produit toujours une sensation qui irrite : c'est cette irritation, quoique légère, que j'appelle douleur. La cessation de cette douleur ou irritation, est ce qu'on appelle le plaisir. Il n'y a pas de plaisir sans privation, et la privation est une douleur. La monotonie de ce qu'on appelle plaisir (1) est un ennui, et l'ennui est une douleur. Ainsi l'homme semble se faire un système paisible de calme et d'irritation, de plaisir et de douleur, qui se succèdent continuellement. Cette alternative, si j'ose le dire, est une harmonie pour les sens.

(1) Je dis, *de ce qu'on appelle plaisir*, car le plaisir proprement dit, ne dure qu'autant que la douleur soit cessée : le calme qui succède n'est qu'un état d'indifférence. La douleur, par exemple, produite par l'irritation de la faim, cesse lorsqu'on a pris de la nourriture ; et, après avoir ainsi satisfait au besoin de la nature, on n'aurait plus de plaisir en continuant à manger. Ainsi, pour multiplier le plaisir, il faut multiplier les besoins, c'est-à-dire la douleur.

Qu'on

Qu'on place l'œil d'un spectateur entre la riante vallée de Montmorency d'un côté, et les affreux déserts des Alpes couverts de neige et de glaçons, de l'autre ; c'est un tableau qu'on peut imaginer en France, et que les Suisses ont toujours sous les yeux. Cette heureuse position est une harmonie pour la vue. L'œil fatigué des fortes impressions de la blancheur des neiges, se repose sur la verdure des gazons et des plantes, et, pour éviter la monotonie, parcourt alternativement, et toujours avec délices, l'une et l'autre. Voici l'image de ce clair-obscur qui, dans l'art de peindre, présente aux yeux le concert harmonieux des couleurs, sans lequel on ne peut donner du relief aux objets peints sur la toile.

De la même manière, l'alternative ou le mélange réglé entre les sons aigus et les sons graves de la voix, produisent le plaisir de l'oreille. Nous les appelons harmonieux, lorsqu'ils sympathisent avec cet organe très-fin et très-délicat. L'accent aigu frappe, irrite l'organe et produit comme une espèce de douleur ; l'accent grave survient pour mitiger et adoucir l'irritation : alors le plaisir succède à la douleur que l'oreille fine ressent, mais que l'esprit, pour ainsi dire, peut à peine concevoir.

Cet accord et cette distribution de la voix entre les tons forts et légers, entre les sons rudes et doux, sont sensibles sans doute dans la prose ; mais ils doivent être plus sensibles, plus agréables et dans un degré plus parfait dans les vers, dans lesquels l'oreille s'attend à des impressions réglées, mesurées par des tems égaux, et distribuées en sorte que, d'intervalle en intervalle, l'accent aigu corresponde à l'aigu, et le grave au grave en juste proportion. C'est ainsi que dans la musique, par une succession de sons ordonnés selon les lois du rhythme et de la modulation, l'oreille

est charmée des sensations agréables produites par le chant ou par la symphonie (1).

---

(1) Les mêmes réflexions peuvent avoir lieu lorsqu'on veut expliquer la raison du plaisir que nous procure la musique. C'est en effet d'une même source qu'on voit découler l'origine de l'harmonie qui caractérise ces deux arts aimables ; ce sont deux langages dont l'un parlé et l'autre chanté : ils ont les mêmes phrases, les mêmes membres, les mêmes accens grammaticaux et logiques, le même rhythme, c'est-à-dire le même jeu des tons graves et aigus.

On ne peut pas expliquer avec plus de clarté, de précision et de vérité la nature, les élémens et les effets du rhythme musical, que l'a fait M. *J.-J. Sulzer*, dans l'article sur le rhythme, tiré de la Théorie générale des Beaux-Arts en forme de dictionnaire (*Voyez* le supplément au Dict. Encycl., tom. 4, mot *rhythme*.) Le rhythme, dit-il, est un certain ordre dans la succession des tons ; il joue le même rôle en musique, que la mesure des vers en poésie : il se fait distinguer par l'ordre dans ces mêmes tons.

Que l'on considère, des simples coups frappés sur un tambour ; une succession de ces coups peut devenir agréable et prendre un caractère moral ou passionné. Ces coups suivis sans ordre n'intéressent personne, on n'y pense même pas ; ils sont semblables à ces gouttes d'eau qui tombent confusément, comme le dit Cicéron. Mais si ces coups sont répétés par un retour régulier et à distances égales, ils excitent l'attention de l'oreille qui en admire l'ordre. Voilà l'idée la plus simple du rhythme, et son premier et faible degré qui produit un premier et très-faible degré d'attention.

Mais si vous voulez intéresser encore plus l'attention de l'oreille, faites que ces coups égaux sur le tambour varient régulièrement, en donnant un coup faible et un autre fort, comme . ò, . ò, . ò, . ò, etc. Alors à chaque couple de coups, l'un faible et l'autre fort, vous aurez autant de pieds, à chaque couple de pieds un mètre, et par la continuation de ces mètres un rhythme décidé qui attire délicieusement toute l'attention de l'oreille. (*Voyez* §§ 194, 195, 196, où l'on parle du *pied poétique*, du *mètre* et du *rhythme*.) Ce rhythme varie selon la différente combinaison des coups forts et faibles. (*Voyez* §§ 186, 200.)

Or ces coups, tantôt faibles, tantôt forts, doivent produire sur tous les organes où ils frappent une alternative de douleur et de plaisir, d'irritation et de calme, dans le sens expliqué ci-dessus aux §§ 149, 151.

Nous pouvons parler ici comme d'un fait connu, dit le même *Sulzer*, que l'uniformité, alliée au changement et à la variété, réveille un

§ 152. La raison de ce plaisir devient donc encore plus sensible quand, outre les sensations alternativement fortes et délicates que l'oreille reçoit des sons, elle trouve dans les mouvemens de la voix, une distribution réglée de tems, pendant lequel elle sent couler paisiblement les impressions reçues.

Personne n'ignore combien est agréable aux sens une

---

sentiment agréable; c'est pourquoi tous les différens travaux exécutés par les ouvriers en ordre rhythmique qui en musique est une source abondante d'uniformités et de variétés, acquièrent une certaine facilité, un certain soulagement qui en diminue la peine. L'attention qu'on fait à l'ordre distrait les ouvriers de la douleur du travail, qui devient pour ainsi dire un délassement, puisqu'elle contribue au plaisir de l'harmonie. Le voyageur ne sent pas la peine d'un long chemin par la vue continuelle des objets toujours nouveaux et agréables en grande partie; car tous les momens de la fatigue sont variés par l'attrait des choses nouvelles, qui leur offrent continuellement différentes positions, et ne permettent pas que l'ame puisse s'y fixer pour leur donner de la valeur.

La raison du plaisir produit par la musique devient très-évidente par son action mécanique sur le corps humain. A certains sons de l'orgue on sent trembler dans une église le pavé et les bancs; la voix d'un homme qui chante tout près d'un clavecin communique sa vibration et ses mêmes tons aux cordes de cet instrument. Par ces exemples et d'autres que je pourrais citer, on ne peut pas douter que les sons de la musique ne produisent sur les fibres les plus sensibles du corps humain des frémissemens en différens degrés qui en soient à l'unisson. Par cette influence les Grecs et les Romains croyaient que certains sons pouvaient adoucir certaines peines du corps. Par le premier livre de Samuël, chap. 26, nous savons que les excès de folie se calmaient à la mélodie d'un instrument. Le son d'une harpe éolienne a produit des accès de fièvre. On voit donc que les impressions des tons musicaux sur les fibres du corps humain produisent le plaisir direct par la consonnance douce et délicate des tons qui provoquent une douce agitation, et elles produisent un plaisir indirect par les dissonances, et par des accords de tons forts et aigres qui deviennent d'autant plus agréables qu'ils occasionnent un plus grand soulagement à l'oreille, et un plaisir plus agréable ensuite, comme la santé est doublement précieuse après la maladie.

correspondance bien ordonnée de mouvemens qui durent pendant un tems réglé, et qui sont partagés par ce même tems. C'est de là que dérive ce sentiment habituel à l'homme d'exécuter toujours, par des intervalles égaux de tems, une série successive d'actions semblables, selon que le remarque entre autres l'abbé *Venini*, dans sa *Dissertation sur les principes de l'harmonie musicale et poétique* : ce qu'on peut observer aisément dans les pas d'un homme qui marche, dans les coups de marteau d'un ouvrier qui travaille, dans le mouvement des bras d'un marinier qui meut les rames, etc. Dans ces exemples ( et je ne voudrais pas exclure les mouvemens des animaux ), les mouvemens successifs ne sont pas moins réguliers que ceux d'un pendule. Isaac Vossius, dans son ouvrage *de Poematum cantu et viribus rhythmi*, exprime le grand plaisir qu'il a d'être frotté et peigné en mesure ; et il semblait être charmé de ce que le hasard lui avait offert un perruquier qui en maniant son peigne, imitait très-adroitement les mouvemens de chaque espèce de chant et de rhythme. Les garçons apothicaires, pour se soulager de leur travail, battent en mesure, et avec une harmonie très-agréable, le pilon dans le mortier de bronze; les cordonniers de Sicile, lorsqu'ils frappent de leurs marteaux le cuir, ils le font avec une telle mesure, qu'il en résulte de là une harmonie très-agréable. Mais plus qu'ailleurs cette régularité des mouvemens dans le tems est observable dans l'action de la voix. Il n'y a pas de paysans qui en chantant leurs rudes chansons, n'y observent une exacte mesure du tems.

Mais par quel intérêt l'oreille se plaît-elle de ces mouvemens réglés dans le tems, aussi bien que de ces tons forts et légers tour-à-tour? C'est que, comme il est de l'intérêt de l'oreille de faire succéder le calme des sons doux à l'irritation des sons forts ; comme il est de son intérêt d'évi-

ter l'ennui de l'uniformité, et d'une indifférence monotone, de même elle trouve son intérêt de prouver ces impressions par des intervalles déterminés du tems : car par cette méthode elle proportionne la durée de l'irritation et du calme ; elle s'attend sans surprise à ces passages successifs ; rien ne la trouble, car elle prévoit tout. Passons à d'autres observations.

§ 153. Les auteurs qui ont traité jusqu'à présent de la versification, distinguent trois genres de vers, le *métrique*, l'*harmonique* et le *rhythmique*. Dans le genre *métrique*, selon ce qu'ils disent, on mesure seulement la quantité du tems; tel est à leur avis l'art de mesurer les vers grecs et latins. Dans le genre *harmonique* on a seulement égard au nombre des syllabes et à l'ordre des accens, sans considérer la quantité; tels sont les vers des langues modernes. Le genre *rhythmique* enfin peut avoir lieu dans l'ancienne et dans la nouvelle versification ; et d'après les différentes définitions de ces mêmes auteurs, il paraît n'être autre chose qu'un vers rude et inexact relativement aux règles qui conviennent à sa construction.

§ 154. Ces trois distinctions données, ils ont disputé sur le mérite de chacun de ces genres. Quelques-uns ont préféré le métrique, entraînés par cette doctrine plutôt imaginaire des quantités longues et brèves. D'autres, guidés par le jugement de l'oreille, ont préféré l'harmonique ; et, entre ces derniers, Louis *Capello*, en analysant avec soin la construction des vers métriques, déclare franchement y trouver une certaine imposture. Tout au contraire, Jacques *Martelli*, en jetant le plus haut mépris sur les vers italiens, prodigua des grands éloges aux vers alexandrins des Français; et, en les jugeant dignes d'être imités, il introduisit en Italie cette nouvelle espèce de versi-

fication; il composa des tragédies avec ces vers qui, du nom de *Martelli*, furent appelés *Martelliani* (1).

Cet auteur d'ailleurs très-ingénieux et très-apprécié dans l'histoire de la littérature italienne, s'il n'a pas eu tort de donner les éloges que méritent en général les alexandrins français, a eu très-grand tort d'avoir méconnu l'harmonie et la dignité des vers héroïques des Italiens.

§ 155. D'autres enfin ont opiné que les vers anciens *métriques* étaient de la même nature que nos vers modernes *harmoniques*. Et quoique le marquis Joseph *Orsi* croye qu'il est difficile d'établir cette exacte ressemblance entre la versification moderne et ancienne, néanmoins plusieurs de nos poëtes italiens, tels que *Castelvetro*, *Trissino*, *Mazzoni*, *Minturno*, etc., y ont travaillé avec succès. Qu'on lise sur ces différentes opinions *la Storia e Ragione d'ogni Poesia* de l'abbé *Quadrio*, le plus excellent entre les auteurs italiens qui ont écrit sur cette branche de littérature.

§ 156. Parmi tous les auteurs qui aient traité de la ressemblance parfaite qui existe entre les différentes espèces des vers anciens avec celle de la langue moderne italienne, il faut compter sans faute le *P. Giovenale Sacchi*, qui, quoique le dernier de tous, a été le premier qui, par un nouveau système et par une nouvelle méthode, a élevé cette matière au plus haut degré d'évidence. Et d'après ses raisonnemens appuyés toujours des témoignages les plus fidèles de l'oreille, il paraît impossible que les savans même les plus entêtés sur le préjugé des anciens gram-

(1) Ce nouveau genre de versification fut reçu d'abord avec enthousiasme en Italie. Il a été employé dans le style comique par *Goldoni* et d'autres poëtes.

mairiens puissent aujourd'hui en témoigner le moindre doute.

Je ne balancerai pas un instant à adopter sa même doctrine, laquelle, sans apporter aucun changement à la versification moderne, et même en la rendant plus facile et plus constante, répand des lumières très-précieuses à la littérature italienne et française; et d'un art qui n'a été jusqu'à présent, si j'ose le dire, qu'une routine telle que celui de ces ouvriers qui travaillent en charpente; il a fait une science qui est la seule digne des savans.

---

# IDÉE DE LA MÉTHODE QU'ON TIENDRA

## DANS L'APPLICATION DES PRINCIPES DONNÉS,

*Par rapport à la nature de chaque vers en particulier.*

§ 157. Après avoir donné une idée générale des vers, et anticipé plusieurs de ces idées qui sont nécessaires ou utiles pour connaître la nature et les principes de l'harmonie dans la versification, pour en posséder le véritable esprit, et en expliquer les phénomènes; je vais terminer ce chapitre, en mettant sous les yeux de mes lecteurs la méthode que je tiendrai dans le développement de la nature du vers par rapport à ses différentes espèces.

Les vers italiens pouvant être mesurés par syllabes, ou par pieds comme chez les Grecs et les Latins, § 134, j'entreprendrai de les mesurer de l'une et de l'autre manière qui, quant au fond, reviendront toujours au même. Cette conduite rendra plus clair et plus facile le système de la versification.

§ 158. Les vers n'étant qu'une mesure déterminée de syllabes, animées de l'accent aigu ou tonique, il est aisé

d'abord d'en compter un certain nombre, d'y placer sur quelqu'une de ces syllabes l'accent aigu, et le vers sera bientôt fait. Par cette méthode mécanique et superficielle, je ne m'écarterai point de la conduite de la plupart des grammairiens qui ont traité jusqu'à présent de la versification, tels que Restaut ou Wailly pour la langue française : quelles que soient la valeur et l'insuffisance des règles, l'oreille suppléera à tout (1).

§ 159. Mais à cette manière presque généralement reçue de mesurer les vers par syllabes, j'ajouterai l'autre de les mesurer par pieds. L'accent aigu des langues modernes a la force de produire les longues et les brèves (chap. 1, § 15.). Par ces longues et ces brèves, nous pouvons obtenir les différens pieds qui étaient les plus essentiels pour la versification des langues anciennes (§ 20.). Les vers ne sont que le modèle du chant (chap. 3, § 137), et ils doivent obéir souvent à la mesure du tems que l'on observe dans la musique (§ 137.). Il est donc à propos de mesurer aussi par pieds les vers, pour y découvrir encore mieux la source de l'harmonie; pour y remarquer la ressemblance avec ceux des Grecs et des Latins; pour y établir enfin l'exacte division du tems, comparer ce même tems avec celui de la musique, qui se développe par pieds ou *battute*, en égaler parfaitement les mesures, et parvenir dé-

(1) On fera alors des vers à peu près comme les composent en Sicile les gens du bas peuple. Je connais à Paris, entre autres, un perruquier qui fait des vers français avec beaucoup de facilité et précision, sans en avoir étudié les principes et les règles dans aucun traité de versification. Je connais encore une petite brodeuse qui fait des vers charmans. Je lui en ai demandé quelques couplets : *Que voulez-vous espérer d'une pauvre ouvrière?* m'a-t-elle répondu ; *depuis quelque tems je ne fais plus rien ; j'ai négligé ma muse.* Cette petite note pourrait être utile à quelques-uns des Italiens qui voudraient se faire de l'art de la versification une propriété exclusive.

sormais à cet heureux accord de principes entre les musiciens et les poëtes : par cet accord on peut arriver à perfectionner la musique en France, et cesser une fois de calomnier la langue, en lui imputant des défauts que les poëtes et les musiciens devraient attribuer à eux-mêmes. C'est ce que je vais établir dans le chapitre suivant, après que, selon le plan que je me suis proposé, j'aurai comparé avec la langue française, ce que j'ai dit sur les vers italiens en général.

Cette méthode de mesurer les vers par pieds selon ceux des vers grecs et latins, et selon les pieds ou *battute* naturels de la musique, est très-utile aux versificateurs français. Car c'est par cette méthode qu'ils doivent reconnaître, même sans le vouloir, l'existence, la valeur, le jeu de l'accent de leur langue, qui à chaque moment leur frappera les yeux et l'oreille : c'est par là même enfin (et je ne me lasserai pas de le répéter souvent) qu'ils seront convaincus avec évidence que c'est à la mauvaise versification lyrique, et non pas à la langue, qu'on doit attribuer la marche trop lente des progrès de la musique en France.

# EXAMEN COMPARATIF

## ENTRE LES VERS ITALIENS EN GÉNÉRAL

### ET CEUX DE LA LANGUE FRANÇAISE.

§ 160. Par les principes établis dans les chapitres précédens, relativement aux accens dont on a découvert et démontré avec évidence une parfaite conformité entre les mots des langues italienne et française, il sera maintenant plus aisé de relever l'exacte ressemblance entre la versification de ces deux langues, s'il n'y a pas de philosophes, comme je l'espère, qui puissent prétendre que les mêmes principes ne produisent, ou ne puissent pas produire les mêmes effets.

§ 161. En supposant, par impossible, qu'il y ait entre mes lecteurs quelqu'un qui se plaise à croire comme absurde et insoutenable la ressemblance que je me propose d'établir, il me restera toujours de la ressource pour le convaincre malgré lui-même. Je lui ferai observer, 1° que la ressemblance que je propose offre d'abord un caractère de vérité, puisqu'elle roule sur deux objets analogues entre eux, c'est-à-dire entre deux langues; et cette analogie est d'autant plus sensible, que ces deux langues sont les filles d'une même mère, qui est la latine; 2° que ces deux langues ont presque les mêmes caractères et les mêmes accidens, et que ces caractères pourraient au moins se manifester par les mêmes effets; 3° qu'enfin ce caractère de vérité obtient un degré de démonstration mathématique, si les effets que le bon sens présage, sont réels et sensibles à toute oreille bien organisée. Il ne s'agit point ici d'une théorie qui, telle que la théorie sur le

mouvement de la terre, fondée sur les calculs de la raison, offre des résultats qui ne sont pas visibles, quoiqu'ils ne soient pas moins vrais : ce que je prétends démontrer tombe sous le sens, pour obtenir, et j'ose l'espérer, l'approbation de l'oreille même la plus rebelle. Ainsi mon système présente l'idée d'une théorie parfaite, parce que des principes et des causes qui, comme on l'a démontré, sont vrais et réels, je vais découvrir dans les conséquences les effets; et des conséquences et des effets qui sont vrais et réels, je peux remonter à découvrir les principes et les causes.

§ 162. La nature des vers français, comme celle des vers italiens (§§ 130, 131, etc.,) consiste non-seulement dans le nombre déterminé de syllabes, mais aussi dans l'arrangement des accens. En effet, dérangeons les accens des vers suivans :

*Qui fut de ses sujets le vainqueur et le père.* Volt.
*Mais quand le peuple est maître, on n'agit qu'en tumulte.* Corn.
*Sa croupe se recourbe en replis tortueux.* Rac.
*Du peu qu'il a le sage est satisfait.*
*Coulez mes vers, enfans de la nature*, etc. Bern.

Prononçons-les avec un ordre différent, par rapport aux accens, mais gardons-y les mêmes paroles et le même nombre de syllabes :

*Qui fut le vainqueur et le père de ses sujets.*
*Mais tumulte est quand le peuple on n'agit qu'en maître.*
*Sa croupe en replis tortueux se recourbe.*
*Le sage est, du peu qu'il a, satisfait.*
*Mes vers, enfans de la nature, coulez.*

L'on voit par ce renversement des accens que les vers n'y sont plus.

§ 163. Mais, dira-t-on, ce n'est pas à cause des accens que ces vers ne sont plus; ce sont les césures qui manquent, et qui, dans la versification française, sont essentielles,

Je réponds que la césure est aussi essentielle pour les vers italiens, comme on le dira dans l'article de la Césure.

Je réclame ici, plus qu'ailleurs, l'attention de mes lecteurs.

Le vers suivant de Pétrarque

Passa la nave mia-colma d'obblio,

a sa césure après *mia*, c'est-à-dire entre la sixième et la septième syllabe; mais qu'on dise :

Passa la mia nave-colma d'obblio,

la césure reste toujours au même endroit, et cependant le vers disparaît : c'est qu'on a changé la place de l'accent qui était à l'endroit de la césure. Voilà donc le cas où, quoique la césure y soit, le vers est toujours faux (1).

§ 164. Qu'est-ce que c'est donc que la césure dans le vers français? C'est une conséquence de l'accent, ou, pour mieux dire, c'est l'accent même, comme le fait observer *Andrucci* dans son Traité de la Poésie Italienne. En effet, la césure n'est qu'un repos, et ce repos est toujours l'effet d'un accent bien marqué. Pourquoi les deux vers suivans de Molière ne sont qu'une prose?

*Mon père, quoiqu'il eût la tête des meilleures,*
*Ne m'a jamais rien fait apprendre que mes heures.*

---

(1) Une observation très-curieuse à faire jette un degré d'évidence sur la nécessité de l'accent dans les vers. Que tous les poëtes à qui ne coûte rien de faire des vers qu'on appelle de douze syllabes, bien cadencés et harmonieux, s'engagent à créer avec la même facilité des phrases en prose de douze syllabes, sans ordre d'accens ni de césure; je réponds qu'ils n'y réussiront pas, si ce n'est que rarement et par hasard. Quelle est la cause de cette contradiction dans le pouvoir du même esprit? C'est qu'ils n'ont ni accent ni césure qui puissent guider l'oreille à l'exacte mesure du nombre et du tems. Pourrait-on trouver d'autre raison suffisante que celle-ci? On voit donc que c'est l'accent qui détermine au juste le nombre des syllabes; et sans l'accent on ne pourrait pas arriver à donner la juste mesure à un vers quelconque.

c'est qu'il leur manque l'accent sur les mots *eût* et *fait*, qui, comme on le dira dans la seconde partie de cet Ouvrage, sont essentiels pour la constitution de ces deux vers. Je vais m'expliquer mieux: quoiqu'il n'y ait de mots qui soient sans accent (§§ 6 et 93), il y a cependant des monosyllabes qui, en composition avec d'autres mots avec lesquels ils ont une liaison très-intime, perdent leur accent, ou au moins l'affaiblissent, comme je l'ai observé aux §§ 5, 61 et 143, et ailleurs, et comme nous enseignent les meilleurs grammairiens français. Tel est le cas des mots *eût* et *fait*, qui semblent s'amalgamer, et faire un tout individu avec les mots qui les suivent : *eut-la-tête*, *fait-apprendre*, et communiquer à ces mêmes mots la force de l'accent, qu'ils perdent.

Mais de ces deux expressions prosaïques de Molière, je ferai deux vers parfaitement harmonieux, en m'efforçant de donner beaucoup d'accent aux mots *eût* et *fait* : je ne pourrais regagner cet accent, qu'en y pesant sur ces deux mots, et je ne pourrais le faire qu'en les séparant, par une pause, des mots qui les suivent :

*Mon père, quoiqu'il eût » la tête des meilleures,*
*Ne m'a jamais rien fait » apprendre que mes heures* (1).

Le sens grammatical des phrases est un peu altéré sans

---

(1) Par ce même moyen, de la prose ci-dessus citée, *qui fut le vainqueur et le père de ses sujets*, je ferai un vers bien accentué ; je n'ai qu'à donner, aux dépens de l'accent logique, un accent bien marqué sur *et* :

*Qui fut le vainqueur et- le père de ses sujets.*

Or pour donner un accent marquant à la conjonction *et*, il faut que je la sépare par une pause du mot *le père ;* et voici l'accent qui, par sa nature même, réclame la pause.

La versification française, plus que l'italienne, nous confirme dans l'idée que *accent* et *césure* sont la même chose ; car, en français, la plus grande partie des mots sont *tronchi ;* et s'ils sont *piani* à l'endroit de la césure, ils sont prononcés comme *tronchi*, car l'*e* muet va s'élider avec le mot du second hémistiche qui doit commencer par voyelle. (*Voy.* d'autres idées à l'article *de la césure*, dans la seconde partie.)

doute; mais l'harmonie des vers est parfaite, et c'est de l'harmonie, non pas du sens, que nous nous occupons à présent. Or, pourquoi mon oreille a-t-elle réclamé cette pause ou césure ? Pour rétablir et faire relever sans doute l'accent qui était nécessaire à la nature de ces deux vers : c'est un mouvement très-naturel à cet organe délicat ; elle sent que plus on sépare la syllabe accentuée des syllabes qui la suivent, plus l'accent devient fort et énergique. *Voy*. §§ 13, 61 et sa note. La césure donc ne se fait, que pour obtenir l'accent, ou plutôt c'est l'accent même qui la produit. Donc, lorsque les Français ont établi les règles de la césure, ils n'ont fait que déclarer sous un autre nom la nécessité de l'accent pour la construction de leurs vers (1).

(1) Mais comment a-t-il pu se faire ( en répétant la difficulté du § 79 ) que tous les français si savans et si jaloux d'une des plus belles propriétés nationales, telle que leur langue, eussent pu oublier ou négliger, ou même ignorer cet accent si essentiel (comme nous venons de le voir) pour leur versification ? S'il m'était permis d'en donner mon avis, je voudrais répéter cette négligence, entre autres causes, de la nature de la langue qui, sonore et harmonieuse par elle-même, en se prêtant facilement à la structure matérielle des vers, a pu dispenser les savans de s'occuper d'un tel genre de culture.

Il est fort curieux d'observer à tel propos, comme de toute manière qu'on veuille renverser les vers de cette langue, ils se composent en harmonie, et l'on y trouve les accens bien placés. Je n'ai pu déranger l'harmonie des vers ci-dessus cités qu'à force d'en bouleverser le sens. Pour en donner un exemple, je répéterai les deux derniers,

*Du peu qu'il a le sage est satisfait,*
*Coulez, mes vers, enfans de la nature,*

et j'en dérangerai l'ordre des paroles :

*Le sage est satisfait du peu qu'il a.*
*Qu'il a le sage est satisfait du peu.*
*De la nature enfans, coulez mes vers.*
*Mes vers coulez, enfans de la nature.*
*De la nature enfans, mes vers coulez.*

malgré le changement que j'en ai fait, ces vers restent toujours harmonieux. Ils sont parfaitement semblables aux vers italiens *endecasillabi*, et en gardent les mêmes accens.

§ 165. Les vers français, aussi bien que les italiens, (§ 140), sont distribués en *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*, selon que les mêmes sont terminés par des mots *piani*, *tronchi* et *sdruccioli* (§ 43). Ils sont énoncés par les mots *féminins*, *masculins* (1); et si l'on pouvait faire usage des vers *sdruccioli*, on les aurait appelés *glissans* : les mots sont différens, mais les choses sont essentiellement les mêmes.

Exemple de vers *piani* ou *féminins* :

*Telle qu'une bergère au plus beau jour de fête,*
*De superbes rubis ne charge point sa tête.*

Exemple de vers *tronchi* ou *masculins* :

*Et sans mêler à l'or l'éclat des diamans,*
*Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens.* Boil.

Je ne trouve aucun exemple de vers *sdruccioli* ou *glissans* dans la poésie française.

§ 166. Nous avons observé ailleurs que les anciens Français, qui formèrent leur langue des débris de la latine, toujours attentifs à imiter la vivacité naturelle de la nation, en ont constitué le fond sur des mots tronqués, en fixant l'accent sur les dernières syllabes des mots : manière de prononcer qui fut inconnue chez les Romains : pour tempérer le trop d'énergie et de vivacité que la langue naissante avait acquis par ce choix de mots *tronchi*, ils ont adopté, avec beaucoup de modification, une certaine quantité de mots *piani*, qui, par l'heureuse

(1) On appelle *masculins* les mots *tronchi*, car ordinairement ils marquent le genre masculin. On appelle *féminins* les mots *piani*, ou terminés par un *e* muet; car d'ordinaire l'*e* muet, ajouté aux noms masculins, désigne le genre féminin. On a appliqué par extension ces mêmes épithètes pour chaque espèce de mots.

invention des *e* muets, peuvent être appelés *semi-piani* (1). Enfin, ils ont rejeté et presqu'aboli ces mots *sdruccioli*,

(1) *Semi-piani*, c'est-à-dire qui ont à peu près la moitié du son qu'on remarque dans les dernières syllabes des mots *piani* des Italiens. Le son de ces derniers est éclatant vis-à-vis à celui des *piani* français qui est obscur, léger et mourant. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire ici de faire voir que l'*e* muet à la fin des vers *piani* soit réellement une syllabe. Quelques-uns entre les Français mêmes croient que l'*e* muet n'est rien, qu'il ne parle pas, tel qu'un muet, que la dernière syllabe des vers féminins n'est rien, etc. « L'*e* muet final ne se prononce point, » dit le Dict. de Trévoux : *bonne*, *donne* se prononcent comme *bonn*, » *donn*. Les vers féminins ont une syllabe de plus ; mais cette syllabe » portant sur un *e* muet, devient en quelque sorte muette, et est comptée » pour rien. » (*Voy.* § 1025, dans la 4e partie.)

Ces expressions du Dict. de Trévoux ne sont pas exactes : le Dict. de l'Encyclopédie semble les avoir corrigées. Le Dict. de Trévoux même dit, au mot *Hyatus*, que l'*e* muet passe pour une demi-syllabe dans la mesure du vers. Le même déclare que, comme expression, *ne compte pour rien :* on entend bien que les *e* muets, à la fin des vers, sont une syllabe de surabondance qui n'ajoute rien à la nature du vers.

L'*e* muet, dit le Dictionnaire Encyclopédique, est d'un son obscur et sourd. Il est donc quelque chose, puisqu'il est un son. *Quand l'e muet est suivi d'une voyelle*, dit le même Dictionnaire, *il se perd, et il ne compte pour rien*. C'est l'effet de l'élision (l'expression ici est exacte) ; *mais s'il est suivi d'une s ou nt, alors il ne se mange, et il ne se perd jamais, dans quelque rencontre que ce soit...... On peut comparer l'e muet au son faible que l'on entend après le son fort que produit le marteau qui frappe un corps solide*. Il est donc un son, mais faible. *Les vers qui finissent par un* e *muet ont une syllabe de plus que les autres ; et comme elle n'a pas un son plein, elle n'est point comptée dans les vers ; car la mesure est remplie à la pénultième, comme*

Jeune et vaillant héros dont la haute sages-se.

Donc la dernière syllabe du vers féminin est quelque chose, non pas un rien ; et sa valeur se fait sentir au milieu des vers où chaque syllabe muette est essentielle à la mesure. C'est là, au milieu du vers, lorsqu'un *e* muet est soutenu d'une consonne, c'est-à-dire, lorsqu'il est prononcé avec articulation, qu'il avertit l'oreille de son existence réelle ; on ne pourrait pas prononcer cette consonne sans une voyelle qui la suivît ; or une consonne suivie d'une voyelle que ce soit, est une syllabe.

Cette dernière observation a lieu même dans les mots italiens. Qu'on

qui

qui se trouvaient dans la langue latine ; car ils ont vu que c'aurait été contraire au caractère énergique et vif de leur langue, que de l'affaiblir par ces mots glissans qui admettaient une surabondance de syllabes finales, lesquelles sont les véritables parasites de l'accent tonique.

§ 167. Par ce caractère imprimé à la langue française, la versification a dû subir une modification analogue. C'est pourquoi ses vers qui abondent en *tronchi*, sont moins abondans en *piani*, et ils ne sont terminés presque jamais en *sdruccioli*. On a tempéré la vivacité monotone des vers *tronchi*, par la douceur, et par un certain ralentissement des vers *piani*, qu'on a soin de mêler par un certain ordre avec les premiers ; d'où résulte cette alternative méthodique entre le fort et le léger, le lent et le vif, l'âpre et le doux ; qui, par sa variation, doit charmer l'oreille ; ce qui n'arrive pas dans la monotonie des vers italiens, qui sont presque toujours *piani* dans la plus grande partie des poëmes.

§ 168. On peut connaître de là que les premiers fondemens de la langue française ont été posés sur les principes de la véritable harmonie. Je réclame l'attention et l'impartialité de mes lecteurs sur les raisons que je vais produire à l'appui de ce que j'avance. Les mots *tronchi* de la langue française offrent un tout individuel complet et harmonique, de même que les vers, dont les élémens sont les mots, présentent par chaque individu un tout complet et parfaitement harmonique lorsqu'ils sont *tronchi*, c'est-

prononce le mot *sdrucciolo*, *facile*, et qu'on retranche à ce mot l'*e* final, et que l'on dise *facil*, ce mot garde toujours la nature de *sdrucciolo*. En retranchant donc l'*e*, on ne retranche pas la syllabe ; car si on retranchait la syllabe, le mot se convertirait en *piano* : c'est que la seule *l* qui reste à la fin, contient virtuellement un *e* muet : or l'*e* muet est une syllabe.

à-dire lorsqu'ils sont terminés par un accent qui, comme nous avons dit au § 140, et suiv., décide de son accomplissement et de sa perfection.

Voulez-vous voir que ces sortes de vers *tronchi* (on peut raisonner de même des mots *tronchi* qui en sont les élémens, *voyez* la note au § 43), sont les plus parfaits entre les *piani* et les *sdruccioli*? Prenez, pour vous en assurer, un vers italien quelconque qui soit de cette nature :

Con chi ti può scoprir fare a metà.[10]

Voilà dix syllabes qui forment un vers parfait; il est parfait, car il ne lui manque rien, soit pour la juste dimension, soit pour la juste collocation des accens, comme nous verrons mieux dans la seconde partie. Placez ce même vers vis-à-vis d'un autre de dix syllabes aussi, mais qui est suivi de quatre autres syllabes de supplément :

Ottima è l' acqua, ma le piante abbē[10]-verinsene.

Réfléchissez sur ce dernier vers, et vous sentirez sans doute que son harmonie est presque évanouie; car les quatre dernières syllabes *verinsene* absorbent presqu'entièrement la valeur de l'accent de la syllabe *bé*, lequel accent est essentiel à l'harmonie de ce vers.

Retranchez en un coup deux de ces quatre syllabes surabondantes,

Ottima è l' acqua, ma le piante abbē-veri,

et vous verrez immanquablement que l'accent sur *be* reprend sa force, car on lui a ôté deux de ces syllabes parasites qui le dévoraient : le vers y est devenu plus harmonieux.

Plus encore : à ce dernier vers retranchez une autre syllabe,

Ottima è l' acqua, ma le piante abbē-ve,

et l'harmonie sera augmentée de plus en plus; car l'accent

sur *be* ne porte plus que sur une seule syllabe. Et voilà un vers *piano* (car *abbève*, mot final du vers, est *piano*), c'est-à-dire un vers dont la dernière syllabe qui lui est superflue, donne un juste milieu à l'accent : il n'est ni trop vif, ni trop fort, parce qu'il est tempéré d'une seule syllabe qui le suit : il n'est plus trop faible, ou presqu'éteint, parce qu'il n'est plus suivi de quatre syllabes.

Retranchez enfin cette même seule syllabe qui reste après l'accent,

Ottima è l' acqua, ma le piante abbè,

et voilà ce vers renfermé dans sa dimension naturelle : il est parfait en lui-même ; l'accent est tout à lui, et tout pour l'harmonie.

§ 169. Par cette gradation d'accent, qui est un fait très-sensible à l'oreille la plus rude, on parvient à découvrir, qu'entre les quatre syllabes appelées surabondantes, placées après le dernier accent qui accomplit exactement le vers cité, la première qui est après l'accent, est le premier élément qui l'affaiblit, et qu'à mesure que l'on passe à la seconde, à la troisième, à la quatrième, l'affaiblissement s'augmente jusqu'à ce que l'on perde les traces de l'harmonie.

Je conclus (et rien ne peut s'opposer à cette conclusion), qu'entre les mots et les vers *piani, tronchi* et *sdruccioli*, ce sont les *tronchi* qui sont les plus parfaits par rapport à l'harmonie ; que ce sont les *tronchi* qui se trouvent arrondis et dégagés des accidens qui peuvent l'altérer, ou la détruire ; et qu'en conséquence la langue française qui, dans la plus grande partie, est composée de mots *tronchi*, qui ne fait pas usage de mots *sdruccioli*, et qui a même modéré et adouci ses mots *piani;* est la languela plus analogue à la musique, la mieux construite pour se prêter à l'harmonie.

§ 170. Cette dernière conclusion doit paraître outrée, je l'avoue, à l'esprit de ceux qui sont tyrannisés par des préventions contraires ; mais ce prestige des préjugés doit enfin se dissiper à la clarté de la raison. Je sais qu'on peut attribuer les mêmes prestiges à mes idées qu'on croit prévenues de partialité : soit ; mais pour m'en convaincre, il faut, de toute nécessité, qu'on se prépare à répondre, si l'on peut, à la force de mes raisonnemens, sur lesquels, et non pas sur des préjugés indignes du philosophe, je tâche, avec une exactitude scrupuleuse, d'établir la vérité de mon système. Qu'on se prépare à répondre à bien d'autres semblables raisonnemens appuyés partout par des faits que je produirai dans la suite.

§ 171. Qu'on ne dise pas que ces raisonnemens sont inconséquens aux principes que j'ai établis aux §§ 47 et 48, en parlant de l'avantage exclusif des mots et des vers *sdruccioli* des Italiens. Outre que, selon la véritable logique, *reducere ad absurdum non est solvere argumentum*, je prie de faire attention que, dans les §§ cités, j'ai parlé de la douceur et de la manière coulante des vers italiens *sdruccioli ;* manière qu'il est impossible d'imiter dans les vers français, par les raisons mêmes que je viens d'exposer ici ; car enfin, si l'on veut m'entendre, je n'ai parlé ici que de cette énergie d'accent harmonique et musical, qui caractérise les mots *tronchi* de la langue française : par cette énergie, l'accent de ses mots toujours tendu et vibrant ne peut se concilier avec cette douce faiblesse et légéreté des mots *sdruccioli ;* ce qui donne indirectement un avantage exclusif à la langue italienne ; avantage et faiblesse dont les poëtes et les musiciens ont su si bien profiter.

§ 172. Mais qu'on fasse ici, en passant, une réflexion propre à modérer certains préjugés qui tiennent à l'esprit de parti : c'est que cet avantage n'est pas si essentiel aux

langues, par rapport à la bonne musique, qu'elles ne puissent s'en passer; il n'est utile, au plus, que pour la variété. En effet (pour confirmer tout avec la raison et avec des faits), on sait que la plus grande partie des vers lyriques sur lesquels les grands maîtres de musique, italiens, ont su verser les plus grands charmes de la mélodie si admirée du monde entier, sont composés en *piani*; que les vers *piani*, destinés à la musique, ne peuvent pas se passer ordinairement du mélange des vers *tronchi*, comme on peut le voir dans les airs de *Metastasio*; qu'une grande partie de ces airs sont ordinairement composés, presqu'en entier, en vers *tronchi*, comme on peut le voir dans les drames d'*Apostol-Zeno*; qu'enfin les airs destinés à la musique peuvent bien se passer des vers *sdruccioli*, et même souvent des *piani*; mais que les vers *piani* ou *sdruccioli* ne peuvent pas se passer généralement des *tronchi*: qu'on tire de ces observations les justes conséquences. Je reviendrai sur cette même matière dans la troisième et quatrième partie de cet Ouvrage.

§ 173. D'après les observations que nous venons de faire, fondées sur tout ce que j'ai dit aux §§ 139, 140, 141, on peut de plus en plus décider, avec connaissance de cause que, puisque l'être et la perfection des vers sont bornés entre la mesure qui commence de la première syllabe, et va être terminée par la dernière qui est marquée de l'accent tonique; et puisque toute autre syllabe surabondante du vers, laquelle peut suivre après l'accent, n'est qu'un élément destructif de son harmonie; il est évident que le nom de chaque espèce particulière des vers doit être déterminé par le nombre des syllabes, depuis le commencement du vers jusqu'au dernier accent inclusivement; et qu'en cela les Italiens devraient imiter les poëtes français, qui déterminent le nom et la mesure de leurs vers sur le modèle des vers masculins.

§ 174. Je destine ailleurs une place plus à propos pour parler des vers alexandrins des Français. En parlant de leurs qualités, de leur mérite et de certaines légères modifications qui pourraient leur être utiles pour en éviter la monotonie, et pour soutenir un caractère parfait de dignité; je saisirai l'occasion d'en faire une comparaison avec les vers héroïques de la poésie italienne (*Voy.* § 130 et suivans).

Je ne m'engage non plus de suivre pas à pas toutes les particularités exposées dans ce chapitre où j'ai parlé du vers italien en général, et de relever partout la parfaite ressemblance entre les deux versifications : il a été suffisant d'en avoir fait la comparaison avec le vers français sur des articles les plus principaux; tout le reste y convient parfaitement, et il serait inutile d'en entamer la comparaison : il est évident que lorsqu'on est d'accord avec les principes les plus essentiels, on doit l'être aussi dans les effets qui en dérivent. Ces principes posés, je me hâte d'examiner des matières plus intéressantes, où l'on verra l'application la plus heureuse aux deux versifications italienne et française, comme l'on en sera convaincu par la lecture des chapitres suivans.

# CHAPITRE IV.

## DE LA DIVISION DU TEMS DANS LES VERS.

§ 175. On ne peut rendre mieux et avec plus d'évidence la division du tems dans la versification, qu'en comparant cette division avec celle du chant. Ce que nous avons dit des accens (*Voy.* ch. 1), dans les langues ordinaires, peut s'appliquer parfaitement aux accens de la musique : elle est un langage qui a ses accens, ses pensées, ses périodes, ses tours et ses vers, comme l'observe le supplément à l'Encyclopédie, mot *accent* : la danse même a ses accens, ce qui la fait distinguer du simple marcher. On peut bien dire que la musique n'est qu'une versification chantante, et la versification n'est qu'une musique parlante. Ces deux arts charmans sont deux sœurs qui vont toujours de pair, et gardent entre elles un parfait accord. Cet accord doit éclater principalement du côté du tems : et il est de l'intérêt de mon Ouvrage d'en relever et d'en établir l'exacte correspondance, soit pour fixer l'idée de la véritable forme du nombre poétique, et l'idée de la loi générale selon laquelle le vers s'engendre dans la combinaison des mots des langues vulgaires, ou plutôt de toutes les langues en général ; soit pour étaler aux yeux des musiciens et des poëtes les véritables moyens suivant lesquels, sans murmurer à tort

contre la langue, ils puissent aisément accommoder les vers à la musique et la musique aux vers.

§ 176. « Chez nous, dit Jean-Jacques Rousseau, (Orig. » des Langues, cap. 12); on n'aperçoit pas si ce qu'on » chante est vers ou prose. Nos poésies n'ayant plus de » pieds, nos vocales n'ont plus de mesure; le chant » guide, et la parole obéit..... Une langue qui n'a que » des articulations et des voix, n'a que la moitié de sa » richesse : elle rend des idées, est vraie; mais pour » rendre des sentimens et des images, il lui faut encore » un rhythme, c'est-à-dire une mélodie. Voilà ce qu'avait » la langue grecque, et ce qui manque à la nôtre. » Ce que Rousseeu dit ici, est copié en grande partie de Gh. Vossius. (*Voy.* page 222, à la note.)

Selon lui donc, les langues française et italienne ne sont pas capables de rendre des images et des sentimens; la seule grecque fut privilégiée, et toutes ses qualités restèrent ensevelies dans ses ruines. Les hommes et les langues qui lui succédèrent, et qui n'ont cependant pas changé de nature, n'ont su en imiter les beautés. Selon lui, les Italiens, si fiers de leur langue, fermes dans l'idée qu'elle égale les beautés de celle des Grecs, et souvent les surpasse, se trompent ouvertement; et ce n'est pas le fait réel, mais plutôt l'amour pour ce qui est à nous, qui nous séduit et qui nous fait illusion.

L'on reviendra de cette idée très-flétrissante pour les langues vulgaires italienne et française, lorsqu'outre l'accent, son pouvoir et ses phénomènes, qu'on observe dans ces deux langues, selon ce qui a été évidemment démontré, on en relevera aussi la mesure du tems, les pieds, le rhythme, que le philosophe de Genève n'a pas voulu considérer : ce que je ferai voir dans ce chapitre et partout ailleurs. En comparant la versification avec le chant, je ferai connaître que, dans les deux langues, la

musique donne ses mesures aux vers, que les vers donnent leur mesure à la musique, lorsqu'il s'agit de s'élever au chant; et qu'enfin la mesure de l'une peut répondre, et répond parfaitement à la mesure de l'autre.

§ 177. Je parlerai donc, dans ce chapitre, 1° de la nature du tems; 2° de la division du tems dans la musique; 3° du pied poétique, du mètre et du rhythme; 4° de la division du tems dans la versification.

---

## ARTICLE PREMIER.

### DE LA NATURE DU TEMS.

§ 178. Personne ne peut contester que le tems ne soit réellement mesuré dans la musique, et qu'une grande partie du plaisir que l'oreille y sent, ne dérive de la mesure du tems qui en est exactement observé. Mais on aura de quoi s'étonner, lorsqu'on voudra chercher comment il est possible qu'on le mesure. D'abord, qui saurait dire ce que c'est que le tems? Il nous semble le connaître; mais si nous voulions en donner une exacte définition, nous serions forcés, dit le P. *Sacchi*, d'en avouer notre ignorance. Des trois tems, passé, futur et présent, les deux premiers n'existent point; car l'un est déjà passé, l'autre doit encore exister. Le troisième, c'est-à-dire le tems présent, découle toujours dans le passé, et ne peut pas offrir à l'imagination un moment d'existence : on peut le considérer au surplus comme un terme entre le passé et le futur. Saint Augustin, dans le Livre XI de ses Confessions, en raisonnant de la nature du tems, nous remplit d'étonnement.

§ 179. Or, si nous ne pouvons comprendre ce que c'est que le tems, comment pouvons-nous le mesurer dans la musique, dans la danse, dans la versification?

Cependant nous le mesurons en effet : les Livres composés par Augustin même, sur la musique, ne roulent que sur la doctrine du tems; et il paraît que nous le mesurons, dès qu'il est passé, par les mouvemens qui se font dans le tems. Dans ces mouvemens, il n'a que des longs et des brefs, c'est-à-dire de ceux qui durent plus ou moins de tems : les mouvemens donc se mesurent avec le tems. Il reste à examiner comment nous pouvons le mesurer dans un tems qui n'est plus.

§ 180. Le même Augustin, après avoir fait beaucoup de recherches très-ingénieuses, conclut que les mouvemens dans leur succession laissent dans la mémoire des hommes une image d'eux-mêmes; et c'est proprement cette image durable qu'on mesure lorsqu'on mesure le tems. Ainsi les mesures que l'on bat dans la musique restent fermes et fixes dans la mémoire; et c'est là qu'on compare leur durée, quoiqu'elles soient déjà passées dans le tems : c'est là que l'esprit, par l'excellence de sa propre nature, sait comparer les mouvemens passés avec ceux que, dans l'étendue successive du tems, nous appelons présens, et avec ceux que, par la force de l'imagination, l'oreille attend même dans le futur.

§ 181. L'image d'une voix qui frappe l'oreille reste long-tems gravée dans la mémoire; mais l'image de la précise quantité de la durée successive des voix échappe facilement à la faculté de retenir. C'est une chose très-fine et délicate que cette quantité ! Une moindre distraction, un très-léger mouvement suffisent pour la faire oublier. C'est de là, qu'en musique, les airs qu'on chante avec un mouvement très-lent, sont difficiles à être exécutés en parfaite mesure; car il faut que l'esprit y emploie beaucoup d'attention, pour ne pas perdre de vue la mesure qui doit régler le chant. C'est de là encore, qu'en déclamant

les vers, l'harmonie sera plus frappante et sensible, si le mouvement des syllabes est plus vif et accéléré; au lieu que, dans un mouvement retardé, les vers acquièrent plus de gravité, aux dépens, en quelque sorte, de l'harmonie.

§ 182. Il est vrai que, quant à la poésie, la déclamation des vers est libre, et que l'on peut, à volonté, accélérer ou retarder le cours et la durée d'un vers, ou d'une portion du même, selon que les passions nous excitent, et que l'accent oratoire l'exige, et que l'haleine du déclamateur peut plus ou moins le permettre : mais tous ces mouvemens sont toujours réglés par le jugement de l'oreille, qui est le véritable interprète de l'esprit, et qui sait mesurer au juste quels sont ces intervalles et ces espèces de pauses entre un tems et l'autre, au-delà desquels la mémoire perd l'idée du rapport qui existe entre les mouvemens de la voix dans le tems d'où résulte l'harmonie.

§ 183. Conséquemment à tout ce que nous avons dit sur la nature du tems, puisque le même est mesuré par des mouvemens de la voix, et que ces mouvemens, pour pouvoir être distingués l'un de l'autre, doivent être partagés en plusieurs portions ou intervalles; on relève ici de plus en plus l'existence de l'accent aigu ou tonique, qui est le seul qui peut partager le mouvement de la voix, et en déterminer les portions. Si l'accent n'y était, on ne pourrait trouver la raison suffisante par laquelle un vers quelconque est coupé en un nombre de portions, ou intervalles, ou pieds symétriques qui ne peuvent être ni plus ni moins. C'est son coup qui, en frappant d'intervalle en intervalle, avertit d'une manière sensible et également sentie par toutes les oreilles, la différence des mesures. Une voix qu'on puisse imaginer sans accens, serait semblable, comme nous l'avons observé, à cet *amnis*

*profluens* de Cicéron (§ 104), à ce bruit sourd et perpétuel d'un fleuve qui murmure, et qui n'offre aucune règle à laquelle on puisse s'attacher pour le partager en plusieurs parties ; semblable enfin au tems qui, par lui-même et sans rapport, ne peut pas être mesuré ;

*Tempus enim per se non velox atque remissum est :*
*Sed sibi par semper, semper pede labitur æquo.*

Ainsi je ne peux imaginer de l'harmonie dans la poésie métrique des anciennes langues, sans y considérer comme essentiel l'accent tonique.

---

## ARTICLE II.

### DE LA DIVISION DU TEMS DANS LA MUSIQUE.

§ 184. Loin de vouloir exposer un traité sur la musique, ce qui serait inutile, outre qu'il serait absolument au-delà de mes forces ; je ne ferai dans cet article qu'en tracer simplement les principes fondamentaux, d'après l'enseignement des meilleurs maîtres, qu'il m'a fallu consulter (1). Je prépare par là tous les matériaux qui seront ensuite l'objet de comparaison avec les différentes espèces de vers dont je m'occuperai dans la seconde partie.

§ 185. Toute l'étendue d'un chant, ou plutôt tout l'espace du tems dans lequel le chant dure, est partagé en plusieurs parties égales, dont chacune s'appelle, en italien, *battuta* : c'est la mesure que l'on bat dans la musique. On l'appelle

---

(1) Tel est, entre autres, le célèbre *P. Sacchi*, que le très-judicieux Marmontel a su imiter dans tout son Cours de littérature, sans que cependant il eût voulu nommer l'auteur qu'il a suivi avec tant d'avantages pour les lettres et pour la versification française.

*battuta*, car elle est indiquée par une élévation et un abaissement de la main qui frappe, ce qui en français s'appelle *lever* et *frapper*. La *battuta*, ou cette partie déterminée du tems, est divisée aussi en d'autres espaces plus petits, et égaux de tems.

§ 186. Et puisque chaque nombre est pair ou impair, et que le premier et le plus simple des nombres pairs est deux; et le premier et le plus simple des impairs est trois; de même les *battute* peuvent être généralement de deux sortes, ni plus ni moins : l'une s'appelle *duple*, et l'autre *triple*. La duple est composée de deux tems ou mouvemens, de deux voix ou coups de son (ce sont quatre mots qui dans le cas présent reviennent au même) : la triple de trois coups de sons : ce qui s'appelle *mesure à deux tems, mesure à trois tems*. Toutes les mesures possibles se réduisent à ces deux, appelées *battute semplici*.

§ 187. Les notes par lesquelles se rend sensible à l'oreille la distinction des *battute*, sont appelées *accens* (1) ou *notes accentuées*, par les meilleurs écrivains italiens de l'art musical : c'est le nom qu'ils ont pris des écrivains de l'art des vers : ou plutôt c'est le nom qu'ils ont repris de ces derniers, qui originairement l'avaient adopté des termes de musique : *dalle cadenze ridotte a battuta*, dit Tartini (*Tratt. di Music.*) *nascono gli accenti musicali*, *cioè accenti lunghi, e brevi* (2). Dans la musique, on désigne les accens *longs* en abaissant la main, c'est-à-dire, en frappant : les accens *brefs*, sont indiqués en élevant la main : ce qui s'appelle en italien *battere* e *levare ; thesis* et *arsis*.

---

(1) Denis d'Halicarnasse regarde, avec raison, l'accent comme la semence de toute musique.

(2) L'accent musical, dit le Supplément à l'Encyclopédie, est, comme dans le langage ordinaire, ou grammatical, ou oratoire, ou pathétique.

§ 188. On considère la *battuta* double comme un composé de deux coups de voix (qu'on peut appeler aussi *tems*) dont un est fort et long, l'autre est léger et bref. Mais dans la *battuta* triple, il n'y a qu'un seul coup qui soit fort, les deux autres sont légers. « On distingue, dit d'Alembert » (*lib.* 3, *cap.* 2 des *Élémens de Musique*), dans une me- » sure un tems fort et un tems faible; le tems fort est celui » du *frappé*; le faible est celui du *levé*. De sorte que dans » une mesure à trois tems, il y a deux tems faibles. »

§ 189. Si contre l'ordre requis du tems, on chantait en frappant les notes qu'on devrait exécuter en levant, cette faute est ce qu'on appelle un *contre-tems* : on peut le comparer à la dissonance. Celle-ci trouble le plaisir qui naît de la proportion entre les voix aiguës avec les graves : et le contre-tems détruit le plaisir que l'oreille éprouve par cette étendue mesurée, et par cet ordre uniforme et constant des coups de ces mêmes voix.

§ 190. Pour conserver entièrement la forme de la mesure dans la musique, il faut observer trois choses : 1° que son étendue ne soit ni amplifiée, ni resserrée ; 2° qu'on n'y fasse aucun nombre de division au-delà de ce que la mesure demande ; 3° qu'on n'y change point l'ordre des accens.

C'est dans la transposition des accens hors de la place qui leur est convenable, que consiste proprement le contre-tems qui déplaît à l'oreille. Ainsi, si l'on permet dans la division des notes quelques altérations discrètes qui troublent l'ordre des accens dont une partie devient quelquefois moins sensible, et quelquefois même disparaît ; cette altération n'est pas un contre-tems, et loin de nuire à la *battuta*, lui est utile à cause d'une certaine variété qu'elle produit : car, qu'un accent soit peu sensible ou

manque tout-à-fait, il peut bien être suppléé par l'imagination : comme le dit le P. *Sacchi.*

§ 191. Avant de terminer cet article, il est utile d'examiner les qualités particulières des deux *battute* musicales par rapport à leur gravité, à leur vivacité, etc. Si l'on considère la nature de leur division, je transcris l'opinion de *Sacchi*, pour faire observer que la mesure ou *battuta* triple, doit être plus sensible que la double. Dans la première, on oppose deux coups semblables, qui ne sont pas accentués, au coup plus fort, qui est l'accentué ; au lieu que dans la seconde, un coup sans accent s'oppose à un autre accentué avec une alternative constante et suivie. Or, il est évident que dans le premier cas, le coup accentué et fort se rend plus sensible par le concours des deux légers qui le relèvent doublement.

§ 192. Que si, outre le nombre des coups, on voulait considérer aussi l'étendue de la mesure, on pourrait faire les réflexions suivantes : « Qu'on mette en comparaison la triple avec la double : si l'on suppose que la valeur de ces notes soit respectivement égale entre elles, on verra toujours que la triple devance d'un tiers la double : alors la première sera toujours plus lente et plus grave que la seconde ; parce qu'on y parcourt un tiers de tems de plus pour passer d'un accent à l'autre. Mais si l'on suppose que la valeur de ces deux mesures soit entièrement égale entre elles (ce qui peut arriver dans le cas que les notes de la mesure triple soient d'un tiers moins que celles de la double) ; alors la mesure triple se fera distinguer de l'autre par un caractère gai et rapide : car dans un même espace de tems elle fait entendre à l'oreille un coup de plus, qui ne se fait pas entendre dans l'autre.

## ARTICLE III.

### DU PIED POÉTIQUE, DU MÈTRE ET DU RHYTHME.

§ 192 *bis*. Les grammairiens ne sont pas d'accord entre eux sur la véritable définition de ces trois mots. Je suivrai ici les idées du P. *Sacchi* qui, en se dégageant des différentes opinions, s'efforça d'en donner la juste définition, sur les principes qu'il a épuisés du fond de leur nature même, et des autorités les plus respectables.

§ 193. Le pied poétique n'est qu'une combinaison de syllabes, qui dans les vers représente à l'oreille une mesure ou *battuta* musicale, c'est-à-dire, une combinaison de deux ou trois syllabes, dans chacune desquelles l'accent fait sentir son coup, soit au commencement, soit à la fin (1).

§ 194. Par la définition du pied, il sera facile de con-

(1) St. Augustin, *lib.* 2, *de Music.*, *cap.* 10., en parlant à ce propos, dit : *Sed hoc nobis considerantibus, opus est hæc duo nomina mandare memoriæ, levationem et positionem : in plaudando enim quia levatur et ponitur manus, partem pedis sibi levatio vindicat, partem positio.*

Avant lui, Maurus Terentianus avait dit :

*Una longa non valebit edere ex se pedem,*
*Ictibus quia fit duobus, non gemello tempore.*
*Brevis utraque sic licebit. Bis feriri convenit,*
*Parte nam attollit sonorem, parte reliqua deprimit.*
Arxin *hanc græci vocarutn, alteram quoque* thesin.

naître

naître la nature du *mètre*. Il consiste dans l'accouplement de deux pieds ressemblans entre eux (1).

Dans le pied on compare une ou deux syllabes sans accent avec une autre qui a l'accent : mais dans le mètre, on compare l'accent d'un pied à l'accent d'un autre ; et les syllabes sans accent répondent en distances égales à d'autres syllabes sans accent.

L'harmonie du nombre poétique prend sa source dans le rapport de deux pieds, par lequel l'oreille compare avec plaisir les parties égales entre elles. Ainsi le mètre doit être considéré dans la poésie, comme le premier élément possible de l'harmonie.

§ 195. La nature du *rhythme* découle par elle-même des définitions du pied, et du mètre. Elle consiste dans une succession indéfinie de pieds poétiques semblables. Le rythme n'est qu'une répétition continuelle d'un même pied avec une succession à laquelle on ne prescrit aucune limite. Il y a autant de rythmes divers qu'il y a d'espèces de mètres (2).

---

(1) Voici comme raisonne St. Augustin (liv. 3, chap. 7) dans un dialogue, en parlant du mètre :

M. *Unus ergo pes metrum non est?* D. *Non utique.* M. *Quid unus pes, et semipes?* D. *Ne hoc quidem.* M. *Quare? An quia metrum pedibus constat, nec ubique possunt dici pedes ubi nusquàm duo sunt?* D. *Ita est.*

(2) Cette définition est parfaitement appuyée de l'autorité de Quintilien : *Rhythmis libera spatia, metris finita sunt; et his certæ clausulæ. Illi quo modo cœperunt currunt usque ad μεταβολὴν, id est transitum in aliud genus rhythmi. Et quòd metrum in verbis modo, rhythmus etiam in corporis motu est...... Rhythmi ut dixi neque finem habent certum, nec ullam in contextu varietatem; sed quâ cœperunt sublatione, et positione ad finem usque decurrunt.*

St. Augustin, au commencement du livre troisième, demande à son écolier, ce qui suit : *Primùm ex te quæro utrùm possint copulati sibi pedes quos copulari oportet, perpetuum quemdam numerum creare, ubi nullus finis certus appareat?*......... Et à cette demande on répond

# DE LA DIVISION DU TEMS

## DANS

## LA VERSIFICATION ITALIENNE ET FRANÇAISE.

§ 196. Les premiers hommes qui inventèrent les vers, n'eurent d'autre soin que d'y trouver telle ou telle autre forme ou texture de paroles qui puissent être accommodées au chant (§ 137) (1). Chez les anciens, qui voulurent les premiers donner une mélodie à la parole, ce fut la musique, dit Marmontel, qui donna ses nombres à la poésie : le chant fut le modèle des vers, de ces mêmes vers que nous avons imités pour nos langues vulgaires. C'est donc seulement dans le chant qu'on peut trouver, et qu'on trouve,

---

qu'oui. Au chapitre onzième du livre second, il dit aussi : *Quæri non immeritò potest utrùm rectè misceantur pedes qui quamquam sint æquales tempore, non eâdem tamen percussione concordant, quæ elevatione et positione partes pedis sibimet confert...... Nam inæqualis plausus quomodò sensum non offendat ignoro.* Ce dernier passage prouve parfaitement que, selon la définition, les pieds dans le rhythme doivent être semblables.

(1) L'homme dès sa naissance est porté à l'imitation, et il y prend un grand plaisir. C'est en effet en imitant tous les objets qui l'environnent qu'il donne à soi-même la forme morale de tout ce qu'il est. L'imitation est un penchant naturel dont la source est toujours le plaisir; c'est en général un plaisir très-flatteur pour nous que de contempler la parfaite ressemblance entre la copie et l'original des choses mises en comparaison, soit même des choses par elles-mêmes indifférentes, telles qu'un tableau qui imite, par exemple, un rocher. Mais le plaisir qu'on y éprouve en imitant par les paroles la musique, est d'autant plus sensible et délicieux, qu'il réunit l'intérêt de l'oreille, qui est très-flattée d'être adoucie par les charmes de l'harmonie qui résulte des combinaisons différentes des sons de la voix qui nous est si naturelle, de cette voix humaine qui va le plus directement à notre cœur.

en effet, la raison des vers. Et puisque l'essence du chant consiste dans la mesure du tems, d'où dépend tout ce qu'on appelle beau; c'est donc dans la mesure du tems qu'on peut trouver la beauté des vers, qui sont l'image imitative de la musique. A mesure qu'on s'est éloigné de ce principe, chacun des auteurs qui ont traité de la versification se sont égarés en des théories imaginaires: et quoiqu'on n'ait pu altérer l'effet qui est l'harmonie, et qui est basée sur des principes naturels dont l'oreille est un dépositaire incorruptible; on a ignoré néanmoins jusqu'à présent la véritable essence et l'origine du nombre poétique.

§ 197. Dans chaque son qui se prononce, on peut remarquer exactement deux choses, l'accent aigu, et la durée. Par l'accent qui est essentiel à chaque langue, et dont dans les chapitres précédens nous avons développé les propriétés, on découvre la distinction des longues et des brèves (§ 15); on détermine et on mesure la durée du tems (§ 183), et l'on établit les différens points métriques (§§ 20, 62). Il me semble donc, si je ne me flatte, que toutes les notions nécessaires sont déjà préparées pour rendre évidente la division du tems dans la versification, non-seulement des langues italienne et française(1) [dont je m'occupe principalement] et de toutes les langues modernes, mais encore de la langue latine, qui est générale-

(1) M. Marmontel croit faire beaucoup de grace à la langue française en disant: « *Qu'il dépend des poëtes français de donner à leurs vers, sinon toute la précision du nombre et de la mesure, au moins une apparence de cadence métrique qui en impose agréablement à l'oreille.* » Selon lui, la versification française n'est donc qu'un jeu d'imposture qui trompe l'oreille et qui n'a aucune consistance réelle. S'il faut juger du mérite de Marmontel par ces mots cités, on pourra dire franchement qu'il ignorait les véritables principes de la versification française.

ment le modèle sur lequel s'est formée, comme nous le verrons, la versification actuelle.

§ 198. Mais la vérité de cette division du tems dans les vers, ne peut acquérir son dernier degré d'évidence, qu'en la comparant avec la musique, qui en est dans son origine la véritable source, et en y relevant l'image de la *battuta* ou mesure musicale dont nous avons parlé depuis le § 184 jusqu'au § 192. Il faut donc faire voir par des traits frappans la liaison très-intime entre les vers de la poésie et ceux de la musique, la mesure de l'une avec la mesure de l'autre ; faire voir, en un mot, que les accens et la durée du tems dans les vers de la langue, répondent exactement et avec certaines proportions, aux accens et à la durée du tems dans les vers du chant.

§ 199. J'entre en matière et je présente l'image frappante de la *battuta* musicale (§ 188) dans les pieds poétiques qui mesurent le tems des vers latins, italiens et français (§ 192 *bis*, jusqu'à 195).

Que je prononce ces deux mots latins *cāstră*, *pŏtēntia*, j'aurai la mesure de deux pieds, dont le premier s'appelle *chorée* ou *trochée*, le second *iambe*, qui représentent vivement l'image de la *battuta* musicale double ou à deux tems (§ 186) : on frappe sur le tems long, on lève sur le bref. Que je prononce *cōrpŏră*, *căpŭūnt*, j'aurai aussi la mesure de deux pieds de trois syllabes chacun. Le premier s'appelle *dactyle*, le second *anapeste*, qui représentent vivement l'image de la *battuta* musicale triple ou à trois tems : on frappe sur la longue de chaque pied, et on lève sur les deux brèves (§ 188).

Je répète les mêmes pieds dans les langues italienne et française (§§ 20, 62).

Pieds trochées : comme *vēnnĕ*, *cāntŏ* (*pērĕ*, *thrōnĕ*).

Pieds iambes : comme *fărō*, *bŏntā*, (*aŭrā*, *bŏntē*).

Et voici dans ces pieds de deux syllabes l'image parfaite de la *battuta* double ou à deux tems, dont l'un est le frappé sur l'accent, et l'autre le levé sur la syllabe sans accent.

Pieds dactyles : comme *tĕnĕrŏ*, *făcĭlĭ* (*gārdĕ-lĕ*, *dōnnĕ-lă*).

Pieds anapestes : comme *grădĭrā*, *sĕrvĭtū*(*lŏgĕrā*, *jŭgĕmēnt*).

Et voilà dans ces pieds de trois syllabes l'image parfaite de la *battuta* triple ou à trois tems, dont l'un se fait en frappant sur l'accent, et les deux autres en levant, car ils sont brefs et légers.

§ 200. Les espèces de pieds poétiques ne sont donc que quatre, c'est-à-dire, le trochée, le iambe, le dactyle, l'anapeste. Il est vrai que les anciens grammairiens en comptaient jusqu'à cent quarante : mais ils se trompaient de beaucoup : et les écrivains les plus sages, entre lesquels il faut compter Cicéron, reconnurent que tous ceux qui excèdent le nombre de trois syllabes, ne sont point de véritables pieds, mais ils sont plutôt des mesures composées de plusieurs mesures. (*Voyez* Sacchi, cit., *Dissert.* 2, *cap.* 3, § 23, page 115).

§ 201. Qu'on ne croie pas que cette distribution des vers en différens pieds soit une invention de très-nouvelle date. Les mêmes écrivains qui refusent aux langues modernes l'avantage de pouvoir composer en véritable poésie métrique, conviennent entre eux qu'on ne peut pas refuser à la langue italienne (et par conséquent à la langue française), ces quatre espèces de pieds. Je citerai seulement l'abbé *Quadrio* (tom. 1, liv. 2, dist. 2, cap. 2, part. 3) ; c'est l'auteur, le plus célèbre entre tous les autres, et dont l'autorité, dans une matière si visible par elle-même, doit être respectée par tous mes lecteurs de bon sens. « Se vo-
» gliam pure, dit-il, alcuna corrispondenza di piedi rin-
» tracciare tra la nostra favella, ed il parlar de' latini e de'

» greci, non altra si potrà giustamente rinvenire che la se-
» guente: al trocheo assimiglieremo le voci bissillabe
» accentuate nella prima, come *canto*, *fronde*, *legge*: al
» jambo le voci bissillabe accentuate nell' ultima, come
» *però*, *farò vivrò*: al dattilo le voci trissillabe accentuate
» nella prima, come *léggere*, *scrívere*, *báttere*: all' ana-
» pesto le voci trissillabe accentuate nell' ultima, come
» *unierò*, *leggerò*, *scriverò* (1). »

§ 202. Mais (soit dit en passant), puisqu'on accorde ces quatre pieds aux langues modernes, je ne vois pas la raison pour laquelle on puisse leur refuser en général la faculté de pouvoir former les vers métriques. C'est de ces quatre pieds que résulte le nombre poétique (comme nous verrons mieux dans la seconde partie): puisqu'on accorde donc aux langues modernes ces mêmes pieds, il faudra leur accorder aussi ce même nombre.

§ 203. Passons à d'autres observations. Une mesure ou *battuta* dans la musique, n'est pas un chant: deux *battute* semblables décident du commencement harmonieux; et la marche continuée de cette harmonie forme ce qui s'appelle rhythme musical. De même, dans la versification un pied, ou un pied et demi ne forment pas un mètre (§ 194): et la répétition continuelle et successive du même pied, forme le rhythme poétique (§ 195). Voici une parfaite ressemblance de l'origine et de la formation de l'harmonie entre les langues et la musique.

§ 204. Plus: la musique n'a que deux *battute* simples; toute autre mesure possible est renfermée dans ces deux. De même la versification des langues n'a que deux

(1) Je ne sais pas pourquoi il n'a pas ajouté le pied amphibraque, qui est très-commun et très-sensible dans les langues italienne et française, comme *cŏntĕntŏ*, *cŏstānză* (*hŏnnētĕ*, *heŭreūsĕ*.) §§ 20, 62.

espèces de pieds ou *battute*, l'une double ou à deux tems, comme dans les pieds trochées et iambes, et l'autre triple ou à trois tems, comme dans les dactyles et les anapestes.

Mais ces deux *battute* qui forment le rhythme poétiques peuvent se modifier en quatre manières qui forment quatre rhythmes différens; c'est-à-dire, en rhythme *trochée*, qui commence en frappant; en rhythme *iambique*, qui commence en levant; en rhythme *dactyle*, qui commence en frappant; et en *anapeste*, qui commence en levant.

§ 205. Ainsi ces quatre rhythmes poétiques dont les trochées et les iambes représentent l'image de la *battuta* musicale à deux tems, et les dactyles et les anapestes représentent l'image de la *battuta* musicale à trois tems, ont entre eux cette différence, que le iambe et l'anapeste commencent en levant et vont terminer en frappant; et le trochée et le dactyle commencent en frappant et terminent en levant.

Cette différence n'est pas trop sensible en des vers d'une longue étendue, et elle se déclare facilement à la fin du vers: mais en de petits vers, qu'on destine ordinairement à la musique, la différence en est sensible; car il est facile de se rappeler alors si le premier coup de la *battuta* a été frappé, ou levé.

§ 205 *bis*. D'après cette distinction, on peut bien établir une règle dans la versification: c'est qu'on ne peut pas mêler ensemble dans les *battute* le dactyle avec l'anapeste, ni le trochée avec le iambe: car quoiqu'ils appartiennent à la même mesure, ils ne suivent pourtant pas le même ordre dans la percussion de l'accent; et l'oreille en est vivement blessée, autant que les percussions irrégulières lui sont sensibles. Cette règle a ses raisons dans les lois fondamentales de l'ordre et de l'harmonie du chant, qui est le modèle des vers, et elle en est réclamée

impérieusement, lorsqu'il s'agit des vers qu'on doit associer à la musique.

Les deux *battute* simples, qui sont le fondement du chant, nous donnent l'idée du rhythme d'où dépend, par un aveu général, tout ce qu'on appelle proprement beauté de la musique. Il consiste en un certain ordre dans la succession des tons, et joue en musique le même rôle que la mesure des vers en poésie. Or, cette distinction des tons en musique, déterminée par les deux mesures connues, peut procéder par quatre rhythmes différens, de même que nous l'avons observé dans les vers : car chacune des deux *battute* peut commencer en levant et terminer en frappant, et *vice-versâ*, ce qui fait quatre *battute* ou rhythmes différens. On peut donc attribuer à ces quatre rhythmes de la musique les mêmes noms que nous avons donnés à ceux des vers ; ce qui rend évidente, et rapproche de plus en plus la correspondance de la versification avec la musique ; et ce qui fait voir que c'est uniquement de la ressemblance du rhythme qu'on peut répéter le parfait accord entre ces deux arts.

§ 206. Ces observations sont nécessaires pour le musicien qui fait du chant pour les vers, et pour le poëte qui fait des vers pour le chant. Ces deux artistes concourent, chacun de leur côté, à établir un parfait accord entre la musique et la langue. Le musicien en donnant ses notes aux mots, s'efforce d'éviter les contre-sens ; le poëte en donnant des vers à la musique, s'efforce d'éviter les contre-tems. C'est-à-dire, le premier se garde bien de mettre en contradiction son chant avec la prosodie de la langue : le second a soin de ne pas mettre en contradiction les accens de ses paroles avec les *battute* de la musique. Voilà les deux grands écueils à éviter, *contre-tems* et *contre-sens*.

Lorsqu'un musicien compose de la musique sur une

pièce quelconque, il n'a d'autre objet que de rendre aimables les paroles en les élevant au chant, et en modifiant la voix par cette douce mélodie, qui par l'organe de l'ouïe passe au cœur, le modifie, l'attendrit, le subjugue et lui inspire le sentiment, la vérité, la passion qu'on voudrait lui faire sentir. Mais en élevant la langue à un tel degré de perfection, il est bien loin d'en vouloir blesser, même légérement (s'il est possible), la prosodie et tous les accens, qui sont l'ame de la parole, et sans lesquels l'oreille et l'esprit sont également rebutés par des sons qu'ils ne s'attendent point à recevoir. Le musicien sait qu'il aurait beau verser sur les paroles la mélodie la plus divine; s'il porte atteinte à la prosodie, ses moyens seraient vains, son art serait toujours ridicule par des contre-sens insupportables.

Mais un musicien habile et judicieux donne rarement en ces sortes de défauts: car s'il trouve des paroles en vers dont la prosodie et l'ordre du rhythme obéissent exactement au rhythme de sa musique, il fera du bon chant sans aucune contradiction avec la prosodie. Si, tout au contraire, il trouve de l'opposition entre la marche des accens musicaux et ceux de la langue, alors s'il n'est pas poëte lui-même (et il devrait l'être), et s'il ne trouve aucun poëte qui puisse donner une autre forme aux vers, en y changeant l'ordre ou la nature des mots, il tâche au moins d'assujettir son chant à la prosodie et aux accens des mots: et en travaillant d'une manière si servile et gênée, il respectera la prosodie, quoiqu'il sera obligé de donner de la mauvaise musique. Tel a été le cas de la musique française, par défaut de poëtes habiles, et non par la faute de la langue (1).

(1) On sent bien ici que je parle uniquement de cette classe de poëtes

§ 207. On voit donc le grand intérêt que le poëte, bien plus que le musicien, doit attacher à l'observation que je viens de faire aux §§ 204 et 205. C'est par ces seuls égards qu'il pourrait donner des vers bons pour la musique. Par la maxime qu'il établira comme fondamentale et sûre que les vers ne sont que le modèle du chant, il doit s'efforcer sans doute d'imiter trait par trait ce même modèle ; et il ne peut pas se faire la moindre illusion sur quelque défaut d'imitation qu'il pourrait commettre ; parce qu'en supposant que ses vers doivent être mariés avec la musique, la copie et l'original seront toujours en comparaison et en évidence sous la critique d'un juge aussi savant qu'inexorable, tel qu'est l'oreille : le moindre défaut est un contre-tems qui se relève et s'agrandit par la raison du contraste qui saute aux yeux, et qui crie à la porte de cet organe délicat.

§ 208. Comme le plaisir qui nous vient de la musique est fondé en grande partie sur la mesure du tems, le poëte qui ne doit pas l'ignorer, s'efforce donc d'en imiter dans les vers les différentes mesures du tems ou *battute*. Qu'on le suppose placé entre deux circonstances différentes : l'une qui l'oblige à composer des vers sur une musique déjà faite : l'autre qui le détermine à composer des vers sur lesquels le musicien doit créer et y appliquer le chant.

Dans le premier cas, il n'offrira qu'une poésie servile obligée d'obéir aux différens mouvemens de la musique donnée, par un choix de mots propres à égaler exactement les mesures musicales, et à exprimer, s'il m'est permis

qui, sans connaître le véritable esprit de la versification et de la musique, se sont appliqués jadis à faire des vers pour le chant : je respecte assez, et même avec beaucoup de passion les poëtes et la littérature française, pour étendre mon jugement au-delà de ces limites.

de dire ainsi, l'accent grammatical, oratoire et pathétique du chant [§ 187, à la note] (1).

§ 209. Dans le second cas, c'est-à-dire quand le poëte compose des vers sur lesquels le musicien doit appliquer et composer encore de la musique, il paraît que le même poëte y est moins gêné; il est libre sur le choix des mots et

(1) C'est ainsi que sur la musique du célèbre Mozart, dans l'opéra *il Matrimonio di Figaro*, on a traduit en français l'air

Voi che sapete
Che cosa è amor,
Donne vedete
Se l' ò nel cor, etc.

par les jolis vers suivans, (*)

*Mon cœur soupire*
*La nuit, le jour;*
*Qui veut me dire*
*Si c'est amour?* etc.

Le traducteur y a réussi à merveille; et madame *Barilli*, qui a voulu chanter cette musique avec ces vers français dans l'*Opera Buffa* au théâtre de l'Impératrice, a montré d'une manière à faire rougir les partisans de J. J. Rousseau, que la langue française peut se prêter à la plus belle musique italienne, lorsqu'un poëte habile s'en mêle.

Je pourrais citer ici une infinité d'autres exemples semblables : je reviendrai sur cette matière : mais je ne peux pas m'empêcher de donner les plus justes éloges à M. Desriaux, que j'ai le plaisir de connaître, et qui dans ces sortes de traductions réussit admirablement et avec beaucoup de succès : ce succès ne peut être dû qu'à la vérité et à la connaissance des principes que j'ai établis. Que les grammairiens commencent donc à connaître mieux le véritable esprit de la versification; qu'ils soient persuadés que pour composer des vers légitimes, il faut les calculer sur la quantité de la mesure musicale en général, ou sur des pièces particulières de musique auxquelles on veut accommoder les paroles; il faut en suivre et en imiter le mouvement, l'ordre, les phrases, les membres de phrases, le même nombre des percussions, etc.

(*) L'auteur des vers *Mon cœur soupire*, etc., est M. Segur.

sur l'espèce de mesure ou *battuta* qu'il veut employer dans les vers. Mais cette liberté doit être modérée toujours par les règles de l'art, et par cet esprit de versification de la parole et du chant qui vantent la même source, la même nature, et qui doivent procéder toujours d'accord.

§ 210. Par une connaissance superficielle de son art, et d'après la doctrine de la *battuta* dans la musique et dans les vers, le poëte croira avoir fait assez que d'avoir donné au musicien dans ses airs une suite de *battute* soit à deux tems, soit à trois tems, toujours continuée jusqu'à la fin de chaque air. Et cependant malgré cette uniformité de *battute*, le musicien s'en plaint, et il lui est souvent impossible de pouvoir y appliquer de la musique. C'est alors que le poëte, ignorant la véritable raison de ce défaut, mais croyant qu'il n'ignore point son art, s'en prend à la langue, et décide qu'elle ne peut pas se prêter toujours aux desirs du musicien.

C'est qu'il n'a pas fait attention à l'observation marquée dans les précédens §§ 204 et 205. Il ne voit pas que, quoique *les battute* dans ses vers soient égales quant au tems, soit double, soit triple, leur rhythme cependant est contradictoire : il ne voit pas que dans les mêmes *battute*, par exemple à deux tems, il y en a de rhythme trochée et de rhythme iambe pêle-mêle, c'est-à-dire, des mesures qui commencent en frappant, et d'autres en levant. Or il est impossible que ces mêmes *battute*, qui changent l'ordre de l'accent, puissent être d'accord ni avec elles-mêmes, ni avec le chant (§ 189). *Nam inæqualis plausus quomodo sensum non offendat*, *ignoro*, dit Augustin. ( *Voy.* la note au § 195. )

Quelques exemples donneront plus d'évidence à cette matière très-intéressante. Je ne les choisirai pas entre une infinité que j'ai remarqués dans les comédies de Qui-

nault et d'autres auteurs qui ont composé des vers pour la musique : j'en préfère un que m'a fourni le célèbre M. Grétry, dans un entretien qu'il se contenta de m'accorder avec cette affabilité qui caractérise son cœur sensible et vertueux. Qu'on lise dans la comédie du marquis de Pesai, dont le titre est : *la Rosière de Salency*, mise en musique par M. Grétry même ; qu'on lise, dis-je, ces vers du Bailly :

*Dépêchez — c'est fort bien.*
*Vîte vîte — surtout.*
*La façon — ne fait rien,*
*C'est le tems — qui fait tout.*

Le chœur des paysans répond :

*C'est fort bien — c'est bien dit :*
*Mais parbleu — dans ces cas*
*Le marteau — ne va pas*
*Si vîte — que l'esprit.*

Voici dans ces vers l'image de la mesure musicale à trois tems : chaque pied ou *battuta* commence en levant, et termine en frappant. C'est le rhythme de la musique que M. Grétry appliqua à ces mots. Le vers : *Vîte*, *vîte surtout*, offre sans doute des difficultés au musicien ; mais celui dont M. Grétry se plaint le plus est le dernier, *si vîte que l'esprit*. En effet les trois coups ou syllabes *si vîte*, ne peuvent donner une *battuta*, à trois tems, dont le dernier qui est un *e* muet, puisse être le frappé. Le musicien est donc obligé ou de porter le coup frappé sur l'*e* muet, et faire chanter *si viteù*, ou de changer de rhythme au milieu de la *cantilena*, ce qui est un inconvénient en musique. Si au lieu de *si vîte*, le poëte avait mis *aussitôt*, le musicien n'aurait plus de quoi se plaindre, parce qu'il aurait de quoi continuer son chant à rhythme anapeste.

Dans *le Devin du Village*, de J.-J. Rousseau, je lis un duo à la cinquième scène :

*A jamais, Colin,* { *je t'engage* / *.. t'engage*
*Mon* / *Son* } *cœur,* { *ma* / *sa* } *foi.*

Ce sont des vers bons pour un duo. Mais le premier en est défectueux : M. Grétry même à qui je l'ai fait observer, en convient : car il admet dans la même phrase musicale, et sous deux voix qui doivent être d'accord, un vers qui en même tems est de neuf et de huit syllabes :

*A jamais, Colin, je t' engage.*
*A jamais, Colin, .. t' engage.*

Il est vrai que le musicien répare ce défaut ; mais une oreille délicate en sent toujours une certaine gêne dans le chant. La faute est du poëte (1).

---

(1) Voilà, par cette méthode, accomplis presqu'en entier les vœux de Vossius dans son ouvrage *de Poematum cantu et viribus rhythmi.*

Un rhythme détaché comme le nôtre, disait-il, qui ne représente point les formes et les figures des choses, ne peut avoir aucun effet. Les anciens nombres poétiques n'avaient été inventés que pour cet effet que nous négligeons.

Il ajoute que le langage et la poésie moderne ne sont pas propres à la musique, et que nous n'aurons jamais de bonne musique vocale jusqu'à ce que nous fassions des vers favorables pour le chant ; c'est-à-dire, jusqu'à ce que nous réformions notre langage, en y introduisant, à l'exemple des anciens, la quantité et les pieds mesurés. (Je crois que nous pouvons obtenir, et nous obtenons en effet, les quantités et les pieds mesurés sans avoir besoin de réformer le langage.)

Enfin il se plaint que nos vers sont précisément comme s'ils n'avaient qu'un seul pied ; de sorte que nous n'avons dans notre poésie aucun rhythme véritable, et qu'en fabriquant nos vers nous ne pensons qu'à y faire entrer un certain nombre de syllabes, sans presque nous embarrasser de quelle nature ils sont. En cela il a eu raison.

## OBJECTIONS.

§ 211. Je m'attends ici à plusieurs difficultés de la part de ceux qui voudraient refuser aux langues modernes le pouvoir de la poésie métrique, et la qualité de ces différens rhythmes qui puissent parfaitement égaler les rhythmes du chant.

*Première objection*. Quand même on voudrait reconnaître la division du tems dans la versification des langues modernes, il sera toujours difficile ou presque impossible de pouvoir suivre dans les vers cette marche constante et uniforme du rhythme, telle qu'elle est nécessaire pour correspondre à la régularité du rhythme musical. Nos vers ne sont qu'un mélange monstrueux de pieds dactyles et iambes, d'anapestes, de trochées, de amphibraches, de pirriches, etc. Les vers même des anciens latins ne sont qu'un composé de différens pieds qui n'observent point une marche régulière de *battute*.

§ 212. Je réponds, que les effets prouvent le contraire. Les vers de Métastase et d'autres poëtes italiens, quelques airs de Quinault, de J.-J. Rousseau, beaucoup de vers de Marmontel et d'autres poëtes français, qui ont composé des paroles pour la musique, en sont un témoignage toujours vivant. J'ai voulu mesurer même des vers anglais et allemands, et j'y ai trouvé une marche complète de rhythme, et des suites de *battute* à deux tems qui frappent constamment au commencement ou à la fin de chaque pied.

Ce n'est pas cependant que cet ordre rhythmique ne soit pas dérangé par d'autres mesures qu'on peut appeler pieds de supplément, comme ledit le P. *Sacchi*. Ces pieds

représentent quelqu'un des pieds naturels dont nous venons de parler, mais toujours avec quelque imperfection. Ils se glissent dans les vers aux endroits les moins observés. De tels vers ne laissent point d'être harmonieux, comme je le ferai voir dans la seconde partie; et leur défaut de *battuta* n'est point considéré (*Voy. Sacchi*, *cap.* 5, § 51, pag. 183.). Ils sont utiles aux poëtes pour la facilité de la versification, et ils sont utiles aux vers mêmes; car sans déranger leur véritable forme, ils donnent beaucoup de variété, rompent la monotonie, d'où l'harmonie sera plus agréable (1).

Tout cela est beau pour les vers qui ne doivent pas être chantés: mais ceux qu'on doit associer à la musique éprouvent des contre-tems plus ou moins sensibles du côté de la prosodie ou des accens, à mesure que ces derniers sont plus ou moins essentiels. C'est un inconvénient dont les paroles destinées au chant ne peuvent souvent se garantir: comme nous voyons souvent dans les vers italiens, et précisément dans des poëmes, comme par exemple dans celui de la *Gerusalemme liberata*, de *Tasso*. Dans le cas que l'on voulût chanter ces vers héroïques sur un rhythme musical invariable, ou, comme s'expriment les Italiens,

(1) « Chi non vede (dit le P. Sacchi, *Dissert.* 3, *cap.* 6, § 48, *pag.* 164 » et 165) chi non vede che tanta uniformità di numero tra verso e » verso, e toglierebbe loro la forza dello esprimere, la quale consiste » nelle picciole differenze del verso stesso che alla varietà del suo senso » si accomodino, ed all' orecchio li renderebbe affatto sazievoli, e » molesti? Gli ottimi maestri di poesia concordemente tutti negano che » nel verso debbano schivarsi gli accozzamenti delle vocali. E vera- » mente niuno delicato e giudizioso orecchio si ritrova il quale di molto » alla scorrevole e sempre equale dolcezza degli esametri di Claudiano, » il vario interrotto ed alcuna volta alquanto aspro e tardo numero di » Virgilio non antiponga. Dispiacciono dunque i versi molto uniformi, » e forse tanto più quanto dolci sono. »

*sotto alcuna aria costante*, tel que le rhythme suivant dont se servent souvent les improvisateurs napolitains, les Bolonais et les gondoliers de Venise,



si l'on voulait chanter sur cette musique les vers,

> Canto l' armi pietose, e il capitano
> Che il gran sepolcro liberò di Cristo;

il faudrait les prononcer comme

> Cantò l' armì pietose il cà-pitano,
> Che il grán sepolcro lí-berò di Cristo;

Ce qui serait blesser essentiellement le sens des paroles, dégoûter l'oreille et l'esprit, et ce qui, répété trop souvent, deviendrait insupportable. Je trouve bien plus souvent le même inconvénient dans les vers français appliqués à des morceaux de musique nationale véritablement charmante. Mais je trouve encore, et j'ose dire que je ne me trompe pas, qu'il serait très-facile de parer à ces mêmes inconvéniens, si des poëtes habiles s'en mêlaient.

§ 213. *Seconde objection*. Il est faux que les pieds de deux syllabes représentent à l'oreille l'image de la mesure musicale double ; et que ceux de trois syllabes imitent la mesure triple de la musique. Il paraît même que c'est tout le contraire : car, si l'on considère dans les pieds iambes et trochées la syllabe accentuée comme contenant

la valeur de deux tems, et l'autre sans accens, la valeur d'un tems (§§ 19, 61), l'on découvrira immédiatement la mesure de trois tems. De même que, si dans les dactyles et les anapestes, l'on prenait la syllabe accentuée pour une minime, et les deux autres syllabes sans accent pour deux semi-minimes, ils ne représenteraient que l'idée d'une mesure à deux tems.

§ 214. *Réponse.* Cette difficulté ne roule que sur une question de nom : car, qu'on appelle, suivant mon adversaire, triple le double, et double le triple, les effets de ces deux *battute* en question seront toujours les mêmes, comme le dit le P. *Sacchi.*

Mais cette confusion de mots ne peut avoir lieu dans la véritable idée des mesures ou *battute* poétiques : elles représentent exactement l'image des *battute* musicales quant au nombre des syllabes ou coups, et quant à l'ordre des accens : mais quant à la valeur des syllabes, cette exactitude n'existe pas, et ne peut pas même exister. Dans la musique, les notes ou les coups de chaque *battuta* gardent toujours une même étendue, une égalité constante de mesure ; pendant que dans les syllabes des vers, elle n'est pas nécessaire, ni possible. Elle n'est pas possible, si l'on considère la variété des élémens dont chaque syllabe est composée, et la liberté naturelle de la prononciation, par laquelle il a toujours été et sera toujours permis à celui qui parle de s'arrêter plus ou moins, à volonté, sur les syllabes. Une telle exactitude, loin d'être utile, serait plutôt très-gênante et très-ennuyeuse pour l'oreille.

Si la valeur des syllabes gardait toujours une mesure constante, quelle dégoûtante monotonie ne règnerait-il pas dans l'uniformité des vers, même les plus doux? Les poëtes habiles ont soin d'en interrompre de tems en tems le

cours par des traits variés, marqués souvent d'un caractère de rudesse.

§ 215. Je répète donc, que quand on parle des *battute* doubles ou triples dans le rhythme des vers, on doit faire attention plutôt à la différence de l'ordre dans les accens et le nombre des coups, qu'à la mesure des syllabes. La *battuta* double dans les vers fait sentir à l'oreille deux coups, deux voix, deux tems; la triple en fait sentir trois; mais ces tems n'ont qu'à peu près la même durée. Nous avons dit qu'entre les syllabes, même accentuées, l'accent de production est plus long que celui de renfort (§12, 54 *bis*); entre les syllabes sans accens, il y en a de brèveset de moins brèves (§ cité).

§ 216. Qu'on ne dise donc pas que cette inconstance de mesure dans les syllabes des vers ne peut pas offrir l'image de la mesure du tems de la musique. Cette image y est parfaite quant aux accens et aux coups des *battute*, et quant à la manière de partager métriquement le tems; mais quant à l'exacte mesure du même tems dans chaque coup, si cette exactitude n'existe pas, cela prouve seulement une certaine différence qui doit exister entre la musique et le langage ordinaire. Mais cela n'empêche pas que, lorsque les vers sont assujétis au chant, ils ne puissent le suivre exactement dans toutes ses démarches.

§ 217. *Troisième objection*. Le nouveau système de la versification croule par soi-même, lorsqu'on fait voir qu'en effet on ne peut pas mesurer le tems dans la poésie. Si on mesurait le tems dans les vers, on devrait le mesurer continuellement d'un bout à l'autre de chacun d'eux: c'est-à-dire, qu'on devrait mesurer autant de tems qu'il en découle du premier au dernier instant dans lesquels on prononce le vers.

Voyons ce que c'est que mesurer le tems dans la mu-

sique : remarquons-y l'exactitude presque mathématique. On y compte dans le tems les espaces vides qui concourent à accomplir la forme de la cantilène. Le tems marche d'un pas égal, soit qu'il se mesure sur la durée de la voix qui frappe l'oreille, soit qu'il se mesure par les intervalles vides qui sont interposés entre une voix et l'autre; tout enfin est soumis au calcul.

Ce n'est pas ainsi qu'on pourrait mesurer le tems dans les vers, soit de l'ancienne, soit de la moderne poésie. Quand on les prononce (il faut le répéter encore), personne n'est obligé de les rendre avec gêne : on peut les interrompre autant que cela fait plaisir et que l'haleine ou les passions le permettent, ou l'exigent ; on peut alonger ou abréger les repos entre une parole et l'autre, la durée du tems entre une syllabe et l'autre, avec une liberté renfermée toujours dans de certaines bornes, au-delà desquelles l'oreille ne serait plus à portée d'apercevoir les proportions. Les espaces vides n'entrent pas en calcul ; ils ne servent à rien ; ils ne sont ni utiles, ni nuisibles, et il serait ridicule de dire que de tels espaces puissent suppléer au défaut d'une syllabe, ce qui renverserait le système de la versification.

Dans la musique, il est toujours permis d'employer une seule note qui soit plus longue, pour en remplacer et contenir la valeur de deux : cela est clair; car, qu'une étendue déterminée de tems soit remplie par une seule note ou par plusieurs, cela sera toujours indifférent pour la mesure. Mais, dans nos vers italiens ou français, cela n'arrive et ne peut arriver jamais. Si une syllabe manquait par hasard à une espèce déterminée de vers, comme on ne peut pas y suppléer par un espace vide, de même on ne pourrait y suppléer, en y augmentant la valeur d'une autre syllabe qui remplace la syllabe qui manque : un tel exemple de supplément est inconnu dans la versifica-

tion française et italienne. Il faut donc absolument conclure que le tems ne se mesure point dans les vers, et que le nombre poëtique ne représente aucunement l'image des deux *battute* musicales.

§ 218. *Réponse.* Cette difficulté est, en apparence, la plus forte qu'on puisse inventer contre le système de la division du tems dans les vers. Elle tend à faire méconnaître l'évidence de la mesure dans les vers, sous le prétexte qu'elle ignore de quelle manière cela peut se faire. Les auteurs de cette difficulté sont dans le cas de ceux dont Quintilien dit que, *damnant quod non intelligunt*; et encourent l'anathême où Cicéron les condamne, lorsqu'il dit : *Iniquum est quod accidit non agnoscere, si cur id accidat reperire nequeamus.* Par les principes établis et qu'on ne peut pas contester; par l'origine de la versification, qui n'est qu'une copie de celle de la musique, et de celle de la poésie métrique des Grecs et des Latins, comme je vais le faire voir dans la seconde partie; par les effets qui répondent exactement aux principes, et qui expliquent et mettent en évidence tous les phénomènes de la versification, de l'harmonie et de la musique; le système de la division du tems sera toujours à l'abri de certaines objections inspirées plutôt par un faible reste des anciens préjugés, que par la raison éclairée.

§ 219. Pour satisfaire à cette difficulté, je commence par faire voir que le tems qu'on mesure dans les vers, ne doit pas être mesuré d'une manière continuée; en sorte qu'on en doive mesurer autant qu'il découle du premier jusqu'au dernier instant de sa durée, comme nos adversaires le supposent. En effet, quoiqu'on prononce les vers partagés, découpés en plusieurs parties séparées par des espaces vides, il n'en est pas moins vrai que notre oreille en sait parfaitement connaître la même mesure

que les mêmes vers offriraient s'ils étaient prononcés, chacun d'eux, d'une manière serrée et continuelle, et sans aucune interposition d'espace vide. De telle manière qu'on entrecoupe l'étendue du vers, l'oreille (comme tout le monde sait), en saisit facilement la mesure, en sent l'harmonie, et en reste pleinement satisfaite.

Que si dans la musique on mesure jusqu'aux silences des espaces vides, ce n'est pas une raison pour prétendre la même rigueur dans les vers; cela établit seulement la différence entre le chant et le langage : mais il suffit que le langage en vers, par cette liberté de s'exprimer à son aise, sans lois déterminées et sans gêne, ne soit pas en opposition avec le tems de la musique, lorsqu'il s'agit de vouloir l'associer et l'élever au chant.

Mais il y a plus : même dans la musique, on ne mesure pas toujours les silences ou les espaces vides, et cela ne trouble pas le système de la division du tems. Personne n'ignore qu'il y a souvent certaines *fermate* ou suspensions dans lesquelles ceux qui chantent peuvent s'arrêter plus ou moins, et reprendre ensuite le chant par cette partie de la *battuta* qu'ils auraient suivie, s'ils ne l'avaient pas interrompue. Or si, sans blesser la nature du tems, on permet quelquefois ces silences dans la musique, pourquoi ne seraient-ils pas permis toujours en récitant les vers?

§ 220. Cette réponse donnée, je vais expliquer maintenant la manière par laquelle il est possible que, dans le vers interrompu et partagé en plusieurs parties, l'oreille reconnaisse les mêmes mesures qu'elle reconnaîtrait, si ce même vers était prononcé de suite et sans aucune interruption. Lorsque j'entends réciter, ou que je déclame moi-même une suite de plusieurs vers d'une espèce déterminée, j'y observe clairement l'arrangement des ac-

cens, leur marche, leurs pieds, leur harmonie: alors l'image de leur rhythme, leur forme restent entièrement gravées dans la mémoire. Par ces formes et ces images, qui sont présentes toujours à mon esprit, il m'est facile d'imaginer et de rapprocher à un même point et à la même unité toutes les parties de chaque vers. Ces parties, quoique différemment éparses et interrompues dans la bouche qui les déclame, se trouvent donc réunies, avec un ordre parfaitement métrique, dans mon imagination, qui, frappée toujours des formes régulières et parfaites qu'elle garde en elle-même, en rapportant à ces mêmes formes toutes les impressions des parties interrompues qu'elle reçoit par l'organe de l'oreille, les considère comme un tout entier et suivi. (*Voyez* §§ 144, 145.) C'est ainsi qu'une toile sur laquelle les couleurs représentent l'image connue de la Vénus du Titien, offre aux yeux enchantés le plaisir qui peut naître de l'harmonie de ces belles formes, quoique la même toile soit coupée et séparée en plusieurs morceaux. L'œil n'en voit que les parties séparées : l'imagination les réunit, et contemple l'ensemble de toutes ces parties.

Pourquoi, en effet, faut-il réciter avec beaucoup de force les vers, en y observant l'unité et en relevant leur mesure, pour en faire sentir l'harmonie à l'oreille de certaines personnes qui n'y sont point accoutumées? Pourquoi les écoliers, nouveaux élèves des Muses, ne connaissent-ils pas les fautes ou la régularité des vers, si ce n'est que par le moyen de compter les syllabes et les accens? c'est que les premières et ces derniers n'ont gravé que peu ou point, dans leur imagination, l'idée de ces rhythmes : il faut donc suppléer au défaut de cette habitude par des frappemens très-sensibles à l'oreille.

Pourquoi des poëtes formés par une longue habitude à l'harmonie du rhythme, s'il leur arrive, par une surprise

imprévue, de devoir déclamer des vers qui manquent d'une syllabe, ou d'un accent, ou d'une césure, y suppléent-ils immédiatement par un son ou par un appui, sans y penser, et par la seule force de l'oreille? c'est que l'image des vers semblables est si profondément gravée dans leur mémoire, leur tems, leur forme sont si exactement unis et entiers, que, malgre leur inexactitude extérieure, ils ne souffrent aucune altération dans l'esprit, ou, s'ils en souffrent, l'oreille s'efforce à y réparer autant que cela est en son pouvoir.

§ 221. *Quatrième objection.* Le système de la division du tems dans les vers des langues modernes, offre un labyrinthe d'idées bizarres et contradictoires. Entre les Italiens qui l'ont inventé, on voit régner une foule d'opinions opposées: chacun tranche et prononce selon les inspirations de sa fantaisie, pendant que la vérité n'est qu'une. Les étrangers, qui ne trouvent pas un fil d'Ariane, pour se dégager de tant d'embarras qui en imposent à l'imagination, sans nourrir ni l'esprit ni la raison, s'en dégoûtent à jamais aux dépens des progrès de la belle littérature.

Si l'on commence par l'accent, qui est la chose la plus sensible, on ne peut pas être d'accord s'il consiste ou non dans l'élévation ou l'abaissement de la voix: si l'on parle du tems, on veut prétendre que, dans la versification, on met en calcul même les espaces vides comme en musique. Ici l'abbé *Venini* (dans sa Dissertation *sui Principii dell' Armonia musicale e poetica*), imagine des rapports de tons entre les brefs et les longs, qu'on peut comprendre à peine, et qui sont démentis par la pratique des meilleurs poëtes italiens: là, d'autres auteurs égalent la valeur de quatre syllabes à celle d'une seule. Enfin, pour ne pas parler d'autres opinions fort souvent absurdes, on veut prétendre que, dans la versification une syllabe accentuée ne peut

absolument être suivie d'une seule syllabe sans accent; ce qui dément dans les vers l'image de la *battuta* musicale à deux tems à rhythme trochée, selon qu'elle a été établie dans cet Ouvrage, aux §§ 199 et 205.

Ne serait-il pas mieux de respecter là-dessus les systèmes de nos paisibles ancêtres, qui en savaient peut-être plus que nous, et qui, avec leur maxime routinière, ont fait de beaux vers et de la belle poésie, et ont su choisir à propos de beaux mots pour les associer à la musique? A quoi bon augmenter, par un nouveau système, par de nouvelles règles, le nombre des difficultés dont la versification française est entourée? Quel pénible devoir que d'être obligé de combiner des accens sur un nombre déterminé de syllabes, pour en faire résulter l'harmonie des vers? A quoi bon ces mots de *piani* et de *tronchi*, de tems et de *battute*, qui nous forcent à battre la mesure dans les vers, etc., etc.?

§ 222. *Réponse*. Cette dernière objection est fondée sur des motifs un peu raisonnables; mais un caractère de modération ne lui donne pas le droit de condamner quelques systèmes qui tendent à la perfection des arts. Si le trait de sa satyre est lancé seulement contre mes nouvelles découvertes, j'aurai toujours le droit de lui opposer l'égide de la raison, dont la trempe a la force d'en émousser la pointe: et mes lecteurs auront toujours le droit de rejeter tout ce qui n'est pas suffisamment prouvé par des raisons, confirmé par des faits, appuyé par des autorités respectables, ni analogue enfin au goût d'une oreille bien organisée.—Quant aux nouveaux systèmes des autres auteurs, je ne les approuve pas en partie, et ne les condamne point: que la raison, l'oreille et le bon sens décident de leur sort. Mais il me sera permis de réfuter au moins leurs

maximes qui s'opposent aux vérités que j'ai prouvées et établies dans cet Ouvrage.

J'ai fait observer dans les §§ précédens, et au § 145, que dans la versification des langues modernes on ne tient point compte des repos ou des espaces vides. J'ai fait voir aux §§ 162, 163, que le repos ou la césure, qui est nécessaire pour l'harmonie des vers français et italiens, ne sert qu'à relever la force des accens les plus essentiels. J'ai fait considérer enfin, à la réponse de la seconde objection aux §§ 213, 214, et partout ailleurs, quel compte nous devons faire des brefs et des longs des langues modernes, pour y calculer la quantité du tems. Il me reste à relever le grand tort qu'on a eu d'avancer que, *dans le vers, une syllabe accentuée ne peut pas absolument être suivie d'une seule syllabe sans accent*; ce qui est la même chose que si on disait que dans la versification on ne peut pas admettre le pied trochée, ou une suite de pieds trochées; et que par conséquent les vers italiens et français ne peuvent pas imiter l'image de la *battuta musicale* à deux tems, dont le premier soit le fort ou le frappé, et le dernier le faible ou le levé.

Sans parcourir tous les vers de nos auteurs italiens, je citerai le premier du Poëme de *Tasse*,

*Cāntŏ l' ārmĕ* pietose e il capitano,

pour démentir, par les deux premiers pieds, la maxime qu'on a voulu hasarder. Si l'on veut que je produise de petits vers, dans lesquels le pied trochée est naturel, et comme propre, en voici qu'on appelle de huit syllabes, de *Chiabrera*.

Mūsă - amōr - pŏrta - novēllă
Ch' è per me piena di pene :
Amarillide mia bella
A' ria febre entro le vene :

E dal fior d'ogni bellezza
Stă lŏntănă ogni ăllĕgrĕzză.

D'*Angelo Poliziano* :

Vĕngă a bĕvĕr vĕngă qui :
Lăsciă bĕvĕr prĭmă mi.

Exemple de quelques vers latins formés par pieds trochées.

*Appetente veris primum*
*Cum tener virescit annus,*
*Vinitorque falce tonsos*
*Vitibus maritat ulmos.*

Que pouvait-on opposer à l'évidence de ce que je viens de soumettre? Qu'on dise au moins les raisons par lesquelles le pied trochée, *par une loi inviolable*, ( et qui cependant est toujours violée par les meilleurs auteurs ), est *impossible* d'être harmonieux.

§ 223. M. *Biagioli,* qui soutient cette opinion ( dans son Traité de la Poésie Italienne, placé à la fin de sa Grammaire Italienne élémentaire et raisonnée, pag. 433, 434, édit. de Paris, 1808 ), commence par établir en principe, que « si le départ de la voix est une syllabe ac» centuée, il est absolument impossible que le nombre » des syllabes sans accent soit impair. Si l'on disait, con» tinue-t-il, *vaghe luci* (1), *fulgido fulgor,* on n'aurait point » d'harmonie, et en conséquence point de vers. » Il croit qu'il est impossible que *vaghe luci* puissent entrer dans la composition d'un vers; et cependant ces deux mots mêmes sont un petit vers de quatre syllabes. Si on les prononce

(1) Dans ces deux pieds métriques, *văghĕ* et *lūcĭ*, le nombre des syllabes sans accent n'est qu'un ; or l'unité n'est ni pair, ni impair. La multiplication des unités est celle qui produit l'un et l'autre.

deux fois de suite, forment un vers très-parfait de huit syllabes :

Vāghĕ lūcĭ, vāghĕ lūcĭ
Chē vĭbrātĕ in sēn lō srālĕ, etc.

Si on les place au commencement d'un grand vers, contribuent à former l'endécasyllabe :

« Vaghe luci che al cor lo stral vibrate. »

Si je veux en faire un vers de cinq pieds ou de dix syllabes, que l'abbé Quadrio appelle *Trimetro bracchicatalettico*, et dont *Chiabrera* et le célèbre *Monti* ont fait usage, je dirai :

*Vaghe luci* delle amate ninfe.

Ou, en plaçant ces deux mots à la fin,

Strale crudo delle *vaghe luci*.

Ce sont les vers parfaitement semblables à ceux de *Chiabrera*.

Scēltĭ sēggĭ dēllĕ nīnfĕ sacrēĕ
Cārĕ tāntŏ dĭ quĭrīnŏ a' cōllĭ.

De toute manière enfin qu'on tourne ces pieds trochées (-v), l'harmonie est évidente : les vers cités en sont remplis. Les plus grands poëtes de l'Italie les ont trouvés bons. Son principe donc n'est pas vrai.

§ 224. M. *Biagioli* va continuer le développement de son système, en établissant une autre règle qui modère un peu la rigueur de la première. « Dans la formation des » vers, dit-il, une syllabe accentuée peut être suivie d'une » seule sans accent, pourvu qu'on puisse la détacher de la » précédente, et faire entre ces deux syllabes une pause » dont la durée du tems soit égale à la syllabe sans ac- » cent. Ainsi, en disant *or che desta*, il en résultera une » harmonie très-gracieuse et très-régulière. » Mais pour-

quoi faudrait-il cette pause, et pourquoi obtiendrait-on cette harmonie gracieuse ? « C'est, dit-il, parce que le » premier tems de la mesure *or che* est composé d'une » syllabe accentuée, et le second d'une syllabe sans accent, » et d'une pose égale au tems de cette dernière syllabe » (comme *or...che*). On prononcera *or* dans le premier » tems : la pause prendra un quart du second tems, et » dans l'autre quart on prononcera *che* (1). »

§ 225. On voit par ces mots, que la théorie des vers de M. *Biagioli* est fondée sur la nécessité de chaque mesure à trois syllabes ou à cinq, dont la première accentuée donne un tems; et les autres sans accent, soit deux, soit quatre, donnent un autre tems. Quatre syllabes brèves, selon lui, doivent être prononcées avec une telle précipitation que leur durée de tems égale ni plus ni moins le tems qu'on emploirait à prononcer une syllabe avec l'accent tonique. (*Voy.* son *Traité de la Poésie*, depuis la page 432 jusqu'à la page 440.) Le mot, par exemple, *barbaro*, est, selon lui, une mesure, la seule complète, à deux tems; *bar*, donne un tems; *ba*, demi-tems; *ro*, demi-tems; ce qui fait deux tems en tout. Le mot *barbaro*, mot *sdrucciolo* ou dactyle, est la seule mesure complète (*Voy. Biag.* page 432, observ. 3.); et comme la langue française ne fournit que rarement des mots *sdruccioli*, cette langue donc ne peut donner des mesures complètes pour les vers. Les pieds trochées et iambes des Latins, seraient incomplets, selon lui; et de conséquence en conséquence, on pourrait découvrir, selon ses principes, des caractères incomplets même dans la musique,

(1) Le calcul ne me paraît pas exact. M. *Biagioli* veut donner l'exemple d'une mesure à deux tems : selon son expression, il n'offre qu'un tems et deux quarts, c'est-à-dire un tems et demi.

qui a fourni toutes les formes des vers dans la poésie. Enfin, pour combler son système d'idées inconcevables, il veut suppléer au défaut de la mesure qu'il a établie, par des pauses ou espaces, comme dans la musique.

§ 226. L'impossibilité de cette théorie se montre par elle-même lorsqu'on veut considérer que cette prétendue mesure mathématique du tems est impossible dans les langues modernes (1) : elle serait nuisible à ce caractère naturel de ce qui en italien s'appelle *libero parlare*, par lequel soit en prose, soit en vers, on est libre d'alonger ou abréger à volonté et selon les passions, les syllabes et les repos. Comment serait-il possible de mesurer *a rigor di battuta* (comme on le dit en italien), les longues et les brèves, d'assigner un tems à la syllabe accentuée, moitié de tems à celle sans accent, si dans les syllabes longues il y a des longues plus ou moins longues, et dans les brèves il y a des brèves plus ou moins brèves, selon l'expression de

---

(1) Le célèbre P. *Sacchi* la croit impossible, même dans les langues des anciens. Le célèbre *Tartini*, dans son Traité de Musique (*cap.* 5, *pag.* 138, 139, 140), s'exprime comme suit : « Ma è mia opinione che » la misura presso i Greci fosse presa discretivamente, e non a rigore. » Se sono stati veri imitatori della natura, et se colla poesia congiunta » alla musica eccitavano o sedavano le passioni, è forza ch' abbiano » avvertito a ciò che succede nell' umano discorso. Questo congiunto » a passione à maggiore o minore inflessione di voce, maggiore o mi- » nore acume e forza di tuono, maggiore o minore prolungamento » di parole e di sillabe. Nell' espressione della passione la parola che » più significa si pone in maggior vista delle altre, affrettandola s' è » d' ira, prolongandola s' è di mestizia. Il musico poeta, s' era filo- » sofo, dovea uniformarsi alla natura. Onde spesso accader dovea che » le sillabe lunghe doveano prolungarsi, le brevi accorciarsi molto più » del rigoroso valore naturale per ben esprimere la passione : e ciò » a confronto del valore naturale delle altre che non servivano alla » passione se non per disporla. Dunque era necessaria una discretiva » e non una rigorosa battuta. »

l'abbé d'Olivet; et si les Français, qui ont examiné la quantité prosodique avec beaucoup plus d'exactitude et de rigueur que les Italiens, conviennent (et les Italiens ne s'y opposent point) que les syllabes affectées de l'accent aigu sont très souvent brèves? (§ 54 *bis*). Or, si l'accent aigu ou tonique est souvent bref (ce qui s'observe aussi dans la prosodie des Latins), comment pourrait-il (M. *Biagioli*) lui assigner absolument un tems? Cependant M. *Biagioli* prétend assigner un tems déterminé jusqu'aux poses ou intervalles vides; ce qu'on peut obtenir à peine dans la musique, où chaque mouvement est marqué sur le papier, et a besoin de la *battuta* du maître de chapelle pour être exactement exécuté. Il veut faire dépendre l'harmonie des vers du plus ou du moins de tems qu'on emploie dans les repos en les déclamant. Et j'ai fait voir (§§ 217, 219), et tout le monde entend parfaitement, qu'on peut déclamer librement les vers les plus harmonieux, sans faire aucune attention à ce plus ou moins de repos qu'on interpose entre les mots et les syllabes des mots.

Mais cependant, dira-t-on, les repos dans les césures sont essentiels au vers. Oui, et j'ai expliqué au § 164, que la raison de ce repos est cachée dans la nature de l'accent tonique : mais on ne s'est pas avisé jusqu'à présent de prescrire à ces repos la durée précise d'une syllabe brève, comme M. *Biagioli* le prétend. Dans les deux vers suivans de Crébillon, (Tragéd. *d'Electre.*)

*Dans l'état où je suis - toujours triste, quels charmes*
*Peuvent avoir des yeux - presqu'éteints dans les larmes?*

lorsqu'Electre déclame, elle peut et doit s'arrêter longtems après la première césure, et même après le mot *triste:* et elle peut et doit s'arrêter moins après la seconde : l'accent pathétique et l'oratoire l'exigent.

§ 227. Je reviens maintenant à examiner en détail les exemples donnés par M. *Biagioli*, dans ses morceaux que j'ai transcrits aux §§ 223, 224. Il dit que l'expression *or che desta*, est harmonieuse et peut entrer dans la formation des vers, à cause de ce repos qui passe entre *or* et *desta*, pause *indispensable*, *inviolable*, sans laquelle il est *impossible* de pouvoir donner de l'harmonie : et je lui dis, tout au contraire, que cette expression est harmonieuse même sans le repos, en la prononçant *orche desta*. Et puisque l'harmonie des vers est différemment nuancée, selon les différentes manières de les prononcer, je vais lui expliquer la raison, selon mes principes, par laquelle l'expression *or che desta* lui semble plus harmonieuse, si on la prononce avec une petite pause entre *or* et *che* : c'est que par cette pause on renforce l'accent sur la syllabe *or* (§§ 5, 29, 144, 163), et l'on offre plus vivement l'image de la *battuta* musicale à deux coups, en rhythme trochée (§ 204) *ōr chĕ dēstă*.

§ 228. Je vais lui dire aussi pourquoi dans l'expression *fulgido fulgor*, il ne trouve aucune harmonie : c'est que dans la même on ne peut pas trouver aucune trace de *battuta* musicale ni double ni triple. *Fūlgĭdŏ* est un pied dactyle, et *fŭlgōr* un pied ïambe : or ces deux pieds d'un rhythme différent ne peuvent à la rigueur former un mètre (§ 194) dans la musique, ni dans la versification. C'est uniquement dans l'harmonie musicale, et non pas dans les chimères des systèmes, que nous devons chercher la raison de l'harmonie poétique. Et c'est sur cette base immuable comme la nature même, que je vais expliquer la théorie générale de la versification.

§ 229. Il ne me reste qu'à répondre à la dernière partie de cette quatrième objection. On a cru jusqu'à présent que mon travail, extrêmement pénible, pour découvrir

les

les vrais principes de la versification des langues italienne et française, pour en établir la ressemblance très-frappante, et le rapport très-intime, pour dissiper tous les obstacles qui ont fait croire que la langue française était rebelle à la musique, et pour répandre enfin dans la belle littérature, des lumières sur l'importance desquelles c'est seulement aux Français savans d'attacher le juste prix; on a cru, dis-je, que mon travail n'a pas d'autre objet que de réformer la versification, et d'opposer de nouvelles entraves à la française, qu'on croit difficile par elle-même. Cette imputation est injuste.

Loin de proposer des réformes qui multiplient inutilement ces prétendus obstacles, mon ouvrage ne fait qu'aplanir toutes les difficultés qu'on éprouve dans la versification française. Mon système n'a presque rien qui soit nouveau ou inventé; il ne fait que mettre en évidence les moyens dont les Français se servent, sans le savoir, lorsqu'ils font des vers : il ouvre la source de toute harmonie, qui est l'accent, ce ressort caché dont on se sert, pendant qu'on le méconnaît, et qu'on le méprise. Je n'entends pas proposer des règles à suivre; mais je me propose surtout de découvrir l'esprit et les raisons des règles qu'on suit. La nature presque sans art a guidé les Français en de charmans vers qui honorent leur Parnasse; la nature, étayée par l'art, confirmera peut-être leurs nobles efforts dans une carrière qui est la plus digne des philosophes. Quelques nouvelles découvertes que mes recherches ont pu produire, ne sont point un enfantement de mon imagination; elles ne sont pas à moi, elles sont dans la chose même. Je ne fais que réunir, comme en un seul corps complet, combiné et suivi, la science de la versification, en donnant de l'ordre et de l'enchaînement aux différentes idées que la raison me fournit, et que les Français et les Italiens ont

découvert, ou fait entrevoir en des pensées éparses et détachées.

Mais en accordant encore que mon système, en proposant de nouveaux moyens pour l'harmonie des vers, pour leur valeur, pour leur rapport dans les différentes langues, et pour leur accord avec la musique, augmente aussi les difficultés de leur construction; il ne sera moins vrai que mes efforts deviendront très-utiles pour un art si noble, qui, à l'aide de mes observations, verra multiplier le nombre des véritables poëtes, et diminuer le nombre des mauvais versificateurs. Les savans qui réunissent d'accord le courage et le talent, doivent être contens de voir que leur art est entouré de grandes difficultés qui le rendent inaccessible aux esprits médiocres, et maintiennent la poésie dans le droit sublime d'être le langage des dieux, et le partage de celui qui mérite le véritable nom de poëte:

*Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os*
*Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.* Hor.

Pour mériter l'honorable titre de poëte, il ne faut pas seulement un esprit fécond, une imagination vive, une ame sensible, une élocution riche et facile; il faut encore je ne sais quoi de plus rare et de plus merveilleux qui est au-dessus de ces qualités. Il faut des hommes inspirés d'un génie extraordinaire, destinés à la gloire de vaincre sans effort toutes les difficultés qui s'opposent à l'avantage inappréciable de l'harmonie et du rhythme.

# SECONDE PARTIE.

# THÉORIE DE LA VERSIFICATION.

## CHAPITRE PREMIER.

### IDÉES GÉNÉRALES ET PRÉLIMINAIRES.

§ 230. La construction et les différentes espèces de vers mesurés par syllabes et par pieds, leur comparaison entre ceux de la langue italienne et française et ceux des anciens Grecs et Latins, la parfaite ressemblance entre eux, leur analyse, des observations sur chaque espèce de ces mêmes vers, la césure, l'élision, la rime; les différentes sortes de compositions qui résultent des vers de différentes espèces, les vers qu'on doit associer à la musique, quelques règles sur la parfaite poésie, qui ont rapport à la construction matérielle des vers, et enfin l'application des principes établis dans la première partie déjà exposée, seront en général et principalement l'objet de cette seconde partie de mon travail.

§ 231. Dans la première partie, depuis le § 193 jusqu'au § 210, nous avons établi les pieds métriques qui sont les élémens de la versification italienne et française. L'union de deux pieds d'accord entre eux, forme un mètre (§ 194): la succession indéfinie des pieds forme le rhythme (§ 195). Les pieds poétiques capables de former le vers italien et le

français, sont de quatre sortes : *trochée, iambe*, *dactyle*, *anapeste* (§ 200) ; ils représentent l'image de la *battuta* musicale (§ 199), et les quatre différens rhythmes, selon les différens rhythmes de la musique (même §). Voici maintenant quels sont les différens vers qui peuvent résulter de la combinaison de ces pieds. Ils prennent leur nom de la nature des pieds dont ils sont composés.

TABLEAU GÉNÉRAL.

Vers *iambes*, qui expriment la *battuta* musicale double, ou à deux tems : le premier tems est en levant, le second en frappant :

*v—, v—, v—.*
*v—, v—, v—, v—.*
*v—, v—, v—, v—, v—.*

Vers *trochées*, qui expriment la *battuta* double ou à deux tems : mais le premier est en frappant, le second en levant :

*—v, —v, —v.*
*—v, —v, —v, —v.*
*—v, —v, —v, —v, —v.*

Vers *anapestes*, qui expriment l'image de la *battuta* musicale triple, ou à trois tems : les deux premiers tems de chaque mesure sont en levant, le troisième est en frappant :

*vv—, vv—, vv—.*
*vv—, vv—, vv—, vv—.*
*vv—, vv—, vv—, vv—, vv—.*

Vers *dactyles*, qui expriment la *battuta* triple : mais le premier tems est en frappant, les deux derniers sont en levant :

*—vv, —vv, —vv.*
*—vv, —vv, —vv, —vv.*
*—vv, —vv, —vv, —vv, —vv.*

§ 232. Voilà, dans ces quatre exemples donnés, douze

espèces différentes de vers qui résultent de la combinaison des quatre pieds métriques(1). Chacun d'eux ne peut donner que trois vers ; le premier, comme on le voit, est de trois pieds ; le second de quatre ; le troisième de cinq. Tout autre nombre de mesure est impossible : la nature n'en a pas fourni davantage : cependant c'est dans la nature et non pas dans l'opinion, ou dans le caprice des hommes qu'il faut chercher les vers et leurs différentes espèces. Tous les arts, dit Cicéron, naissent de l'observation de la nature.

Les petites mesures de deux pieds ou d'un pied et demi, qu'on voit souvent dans les poésies lyriques des auteurs italiens et français, ne sont pas des vers, ni proprement tels. Quant aux grands vers, il n'y en a aucun qui puisse excéder le nombre de cinq pieds.

Cette découverte choque le préjugé : elle n'est pas à moi. Un homme célèbre, respecté de l'Italie entière par ses talens, l'a mise en plein jour : je parle ici du P. *Giovenale Sacchi*, fameux par ses ouvrages, et plus en particulier par celui de la *division du tems dans la musique, dans la danse, et dans la versification*, savant respecté et admiré par tous les littérateurs de son tems, et plus encore par les musiciens les plus célèbres, qui en ont suivi le système. En suivant ses traces, je vais prouver par la raison, et par ce qu'on voit et que l'on sent, la vérité de ce que j'avance : elle est digne de fixer l'attention et la curiosité des vrais littérateurs. C'est ce que je vais rendre évident dans l'appendice suivant.

(1) La petite ligne droite marque l'accent aigu ou tonique, ou la syllabe longue, ou le tems long et fort (comme l'appelle M. d'Alembert § 188), ou le frappé de la *battuta*, ou le coup de la voix : tous ces mots désignent ici la même chose. La petite ligne recourbée marque l'accent grave, la syllabe brève, le tems bref ou faible, le levé de la *battuta*, la voix et le mouvement bref : ce sont des mots qui reviennent au même (§ 186.).

# APPENDICE

## SUR LE NOMBRE PRÉCIS ET DÉTERMINÉ DES DIFFÉRENTES SORTES DE VERS.

§ 233. Le nombre précis et déterminé des espèces de vers dans la poésie, ne peut excéder celui de douze; car les quatre pieds métriques ne peuvent pas en donner plus de trois chacun; et chacun de ces trois vers ne peut avoir moins de trois pieds, ni plus de cinq. Et voilà le *minimum* et le *maximum* de leur étendue, tels qu'ils ont été distinctement tracés dans le tableau ci-dessus.

§ 234. Le *minimum* des vers ne peut être moins qu'une mesure de trois pieds. Par la définition généralement reconnue du vers, les auteurs qui ont traité de la versification, sont d'accord que l'étendue ou la mesure du vers doit être telle, qu'elle soit facilement et sensiblement remarquable à l'oreille (§§ 134, 135); autrement le vers ne serait qu'une prose, et toute prose et chaque mot de la prose serait un vers. Chaque vers n'est qu'une portion du rhythme: et le rhythme n'est qu'une série continuée et indéfinie de pieds semblables (§ 195). Mais un pied ne peut pas être une série: donc un pied ne peut pas être un vers.

Que deux pieds semblables se suivent ensemble, ils formeront par cet accouplement un mètre (§ 194), et ils donneront le commencement d'une série. Mais le commencement d'une série n'est pas la série même: la série suppose une continuation: donc l'accouplement de deux pieds n'est pas un vers. Plus, l'accouplement de

deux pieds forme un mètre : mais un mètre, selon la définition des meilleurs professeurs de l'art, n'est pas un rhythme : donc deux pieds ne sont point un vers.

Que si aux deux pieds semblables succède un autre de la même nature, alors la série est décidée par la continuation, et l'on reconnaîtra l'existence du vers. Les vers donc proprement tels, ne peuvent avoir moins de trois pieds. Les autres plus petits ne sont à la rigueur que des commencemens ou des élémens de vers.

§ 235. Pourquoi en effet ces sortes de prétendus petits vers de trois, quatre, ou cinq syllabes ne sont-ils pas assujettis à la rigueur des accens? et pourquoi le vers même de trois pieds n'a-t-il besoin que de l'accent sur la dernière syllabe, comme nous le verrons bientôt après? c'est que le troisième pied décide absolument de l'existence du vers.

§ 236. Pour donner de la forme à cet individu naturel, il faut lui assigner des parties raisonnablement combinées, qui répondent à son exacte conformation : on sent bien que cet assortiment de parties ne peut point être arbitraire, l'oreille n'y consentirait pas : elle ne cherche l'ordre que dans la nature. Donnez l'être de vers à un pied : si ce pied est dactyle ou mot *sdrucciolo*, il comptera trois syllabes; s'il est *piano*, il en comptera deux; s'il est *tronco*, il ne sera que d'une syllabe seulement. C'est la théorie développée aux §§ 139, 140, 141, et généralement reçue de tous les maîtres de l'art. Par exemple, le mot *dátemi* est un vers *sdrucciolo ; dáte*, est un *piano ; dá*, est un vers *tronco* qui contiendrait en soi-même la nature d'un vers complet (§§ 140, 167). Il y a-t-il rien de plus ridicule que de donner le nom de vers à un mot d'une seule syllabe !

Plus : en quoi consiste l'harmonie d'un vers? dans le rapport sans doute d'un accent à un autre, d'un tems à

l'autre : mais le vers d'un pied n'a qu'un accent ; donc il ne peut avoir aucun rapport : donc il n'a pas d'harmonie ; et en conséquence il n'est pas un vers.

§ 237. Mais si un pied n'est, et ne peut pas être de sa propre nature un vers, deux pieds le seraient-ils ? passeraient-ils subitement de leur néant, pour ainsi dire, à l'être de vers ? On me répondra qu'oui : car deux pieds semblables font un accord, donnent une harmonie, établissent un ordre. Mais en rappelant ici ce que je viens de dire sur la nature de la série, je prétends qu'ils ne sont pas un ordre, mais plutôt le commencement de l'ordre : ils font un mètre, qui dans la poésie doit être considéré comme le premier élément harmonieux. Faites attention à cette marche régulière des pas des soldats lorsqu'ils font les exercices, *un deux*, *un deux*, *un deux*, *un deux*, *un deux* (1) etc. : voilà un ordre dans le mouvement ; voilà exactement un rhythme. Peut-on croire que dans les deux premiers pas, *un deux*, qui ne sont qu'une *battuta*, on trouve un ordre ? non certainement. Mais si l'on répète la même *battuta*, *un deux*, *un deux*, on sent bien que l'oreille en les comparant ensemble, y découvre un commencement d'ordre qui se manifeste dans le passage de la première à la seconde. Mais si l'on passe à la troisième, *un deux*, *un deux*, *un deux* ; voilà l'ordre, la série, le rhythme, enfin le vers musical parfaitement décidé. Ce sont donc trois pieds qui décident du véritable caractère d'un vers. (*Voy*. la note au § 256.)

§ 238. De la même manière je vais faire voir quel est le *maximum* d'un vers. J'ai dit qu'il ne peut pas outrepasser le nombre de cinq pieds : car enfin il faut donner

(1) Cet exemple est pris de M. J. J. Sulzer, un des musiciens qui ont écrit le mieux sur la nature du rhythme.

un terme déterminé par l'oreille, pour constituer dans le vers un tout individuel. Or, dans l'idée de ce tout, on ne peut pas considérer plus de cinq pieds. Qu'on imagine par hypothèse un vers de six pieds : puisqu'il peut être divisé en deux parties égales, chacune desquelles est de trois pieds ; et puisque trois pieds forment un vers (§ 234) ; il est évident que ce prétendu composé de six pieds, n'est qu'un assemblage de deux vers. Ces deux vers, soit qu'on les considère unis ensemble, soit qu'on les considère séparés l'un de l'autre, n'acquerront ni ne perdront aucune des prérogatives qui leur sont naturelles. L'oreille en sentira toujours la même harmonie. (*Voy.* ci-après, § 243.)

Mais l'étendue d'un vers qui est renfermé dans le nombre de cinq pieds, offre l'image d'un tout parfait. Qu'on le partage en deux, la plus grande partie sera de trois pieds, qui sont un vers ; la plus petite sera de deux pieds, qui ne sont qu'un mètre. Et puisqu'un mètre par soi-même n'est pas un vers, il va se réunir à la partie plus grande avec laquelle il puisse donner cette sonorité harmonieuse dont il est privé. Elle le donne en effet, et l'oreille en est le juge : car quoiqu'elle ne soit par elle-même qu'un mètre, néanmoins lorsqu'elle se réunit à l'autre partie, elle va former une portion de ce rhythme que l'oreille a commencé à goûter déjà avec plaisir. Ainsi de ces deux parties on forme naturellement un tout entier raisonnablement conformé.

§ 239. De l'évidence de ce raisonnement on tire encore une conséquence qui confirme la vérité de la proposition établie au § 234, sur le *minimum* du vers limité au nombre de trois pieds. Car si deux pieds pouvaient être un vers, le vers de cinq pieds ne pourrait être un tout indivisible et existant par soi-même, et il ne serait plus un seul vers ; il serait partagé en deux, dont le plus grand serait de

trois pieds, le plus petit, de deux. Cependant l'objet précis de nos recherches est celui de voir et déterminer la nature du vers qui soit un tout en soi-même, et qui présente l'idée d'un être individuel.

---

## OBJECTION.

§ 240. Le vers hexamètre et l'iambe des Latins, ainsi que l'alexandrin des Français sont composés de six pieds chacun. Il y a donc des vers de six pieds. Donc tous les raisonnemens contraires sont évidemment faux.

§ 241. *Réponse*. Les vers hexamètres ne sont que de cinq pieds. Je me hâte de le prouver pour ne pas donner le tems de méditer sur l'apparence du paradoxe.

Les vers latins de six pieds ne plaisent point à l'oreille : on croit même qu'ils ne sont pas des vers. Ce n'est pas moi qui le dit : c'est saint Augustin qui l'affirme : son autorité est très-respectable en ce genre de littérature. Cependant il aimait beaucoup les hexamètres et les iambes, qui lui paraissaient les meilleurs entre tous les vers. C'est un signe évident qu'il croyait que ces deux vers n'étaient pas de six pieds. Examinons l'un et l'autre.

1. Le vers iambe, soit grec, soit latin, est parfaitement semblable aux vers italiens *sdruccioli*, qu'on appelle de onze syllabes. Mais les vers italiens de onze syllabes ne peuvent pas avoir six pieds, comme nous le démontrerons dans la suite. Donc le vers iambe latin n'a et ne peut avoir la mesure de six pieds.

Faudrait-il prouver ici la parfaite ressemblance entre le iambe latin et l'endécasyllabe des Italiens? Quelle serait l'oreille dure et rebelle, qui, détournée par la prévention contraire d'une imagination altérée, n'en sentît le même

mouvement, les mêmes accens, le même rhythme, enfin le même nombre de syllabes ?

Lisez ces vers de Catulle :

> *Phaselus iste quem videtis hospites*
> *Aiunt fuisse navium celerrimus,*

Et ces autres de *Sannazzaro* :

> Nissun si fidi delle astute insidie
> De' falsi lupi che gli armenti furano,

et vous y sentirez une ressemblance frappante : en sorte qu'entre ces vers latins et les italiens, les noms sont différens, mais la chose est la même.

Je ferai voir mieux ci-après, en parlant des vers qu'on appelle de onze syllabes, que ces mêmes vers sont d'un rhythme iambe, dont les syllabes sont disposées de manière que, ainsi que dans le latin, la longue succède régulièrement à la brève, jusqu'à ce qu'on arrive aux deux dernières qui sont brèves, et qui sont superflues (§§ 140, 141), appelées pour cela syllabes de *surabondance*.

Mais cette alternative de brèves et longues n'est pas constante dans les anciens iambes : souvent elle est interrompue : car ce vers n'est pas toujours pur : il admet souvent des spondées, comme on peut voir dans les vers iambes d'Horace. La même chose arrive dans les endécasyllabes italiens. Cependant ces variations, loin d'altérer le nombre propre de ces vers, le rendent meilleur, par le caractère de gravité et de variété qu'ils acquièrent (§ 212) ; et comme le dit Horace en parlant des vers ïambes :

> . . . . . . . . . . . . . *Non ità pridem*
> *Tardior ut paulò graviorque veniret ad aures*
> *Spondeos stabiles in jura paterna recepit,*
> *Commodus et patiens.*

Passons maintenant au vers qu'on appelle hexamètre.

§ 242. II. Le vers hexamètre des Latins appartient au rhythme anapeste ( *vv–* ). La première et la dernière syllabe sont superflues à la mesure : en ôtant ces deux syllabes, qu'on appelle *surabondantes* (*Voy.* § 140), il n'y reste que cinq pieds.

C'est en effet à ce rhythme anapeste que Maurus Terentianus les rapporte, comme on peut voir par ses vers mêmes qu'il est intéressant de transcrire ici, pour l'exact développement de cette matière particulière, et pour faire voir qu'on n'avance rien ici qui ne soit parfaitement prouvé par la raison, par le consentement de l'oreille, et par des autorités qui sont au-dessus de toute réplique :

*Hexametrum quoties ità totum dactylus explet,*
*Ut nusquàm in medio sed sit spondeus in imo,*
*Sivè trocheus erit quum dempta est syllaba prima,*
*Quæ demi poterit, reliqui fient anapesti,*
*Ultima ex illis catalectica quæ remanebit,*
*Dactylico tali facile est hoc noscere versu :*
*At tuba terribilem sonitum procul ære recurvo.*
*At conjunctio quæ solida est, cum demitur, indè,*
*Ea formula fiet ut est anapesticus iste ;*
*Tuba terribilem sonitum procul ære recurvo.*
*Ultima* vo *remanet, quia dempta est syllaba prima,*
*Dactylon in primo reddens, spondeon in imo.*

L'autorité de cet ancien écrivain qui confirme mot pour mot ce que je viens d'avancer par rapport aux hexamètres des Latins, est d'un grand poids sans doute. Mais sans nous attacher servilement au jugement d'autrui, qu'on consulte même, chacun de son côté, le jugement de sa propre oreille : qu'on fasse attention au rhythme des hexamètres, et en les déclamant on reconnaîtra d'une manière très-sensible la forme de la *battuta* à trois tems, dont le dernier est le frappé, ce qui est le propre du rhythme anapeste (§§ 199, 204).

Déclamons, par exemple, le vers de Maurus Térentianus, ci-dessus énoncé :

*At tuba terribilem sonitum procul ære recurvo :*

donnons la mesure qui lui est propre et naturelle, en le partageant en pieds qui ne soient pas les dactyles et les spondées (tels que nous les scandons par routine, et parcequ'ils nous ont paru plus commodes), mais les anapestes :

At — tŭbă tĕr - rĭbĭlēm - sŏnĭtūm - prŏcŭl ǣ - rĕ rĕcūr — vo,

Et l'on sentira bientôt la marche du rhythme anapeste qui caractérise les vers hexamètres.

La première syllabe *at*, et la dernière *vo*, sont syllabes surabondantes, que les anciens appellent *catalectiques*. Et voilà l'hexamètre de cinq pieds.

§ 243. Par ces principes, le P. *Sacchi* (*Diss.* 3, *cap.* 4, p. 130), va expliquer avec facilité la raison par laquelle le vers suivant :

*Urbem fortem cœpit nuper fortior hostis*

n'a aucune harmonie. Chaque mot de ce vers est par soi-même un pied, soit dactyle, soit spondée, et il paraît construit selon la règle établie par les grammairiens. Le Père Lamy, et d'autres savans, s'efforcent en vain de rendre la raison de ce défaut de sonorité, car ils croient que c'est le dactyle et le spondée qui sont les pieds naturels de l'hexamètre. Mais si l'on avait considéré, dit-il, que le pied naturel de l'hexamètre est l'anapeste, la raison de ce défaut aurait été évidente au premier coup-d'œil. Le pied anapeste, quoiqu'il soit une mesure à trois tems, aussi bien que le dactyle, garde un ordre de percussion tout opposé à celui de ce dernier : il commence en levant, pendant que le dactyle commence en frappant ; comme

on peut le voir dans chaque mot du vers cité. Or cet ordre de percussion est contraire à la nature de l'hexamètre, qui dans la marche de chaque *battuta*, commence en levant. Voilà pourquoi de semblables vers ne peuvent pas être harmonieux.

Ce n'est donc pas une chimère; c'est un fait visible à tous ceux qui examinent la chose de près, que les hexamètres latins sont réellement composés de cinq pieds anapestes, ce que je devais démontrer, et que tous les amateurs de la belle littérature, en se dégageant du prestige des préjugés, peuvent expérimenter par eux-mêmes.

Quant aux vers alexandrins, ils sont en effet de six pieds iambes, comme il sera démontré dans le chapitre suivant; mais il n'est qu'un composé de deux vers de trois pieds chacun, et séparés par une césure.

Je trouve, à ce propos, un passage du grec Aristide, dans lequel il prétend que *la césure doit couper les vers en deux parties inégales, et que si elle le partage également, ce n'est point alors une césure, mais plutôt une division.* Cette idée confirme ce que j'ai dit au § 238, et ce que j'avance ici sur la nature du vers alexandrin.

Aux §§ 500, 501, 502, 503, on verra la manière dont les Français s'y sont pris pour former de l'alexandrin un tout individuel, autant qu'il était possible.

# CHAPITRE II.

## DE LA NATURE ET DE LA CONSTRUCTION DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE VERS.

Après avoir donné l'idée générale des douze différentes espèces de vers (ni plus ni moins), décrites dans les quatre tableaux au § 231, nous allons appliquer ces mesures dérivées des quatre rhythmes différens, aux vers italiens, français et latins; ce qui sera présenté, en plusieurs articles, de la manière la plus claire et la plus heureuse. Dans le premier article, on parlera des petits vers, pour suivre, autant que l'on peut, l'usage des grammairiens.

## ARTICLE PREMIER.

### DES VERS QUI, EN ITALIEN, S'APPELLENT, *dissillabi, trissillabi, quadrisillabi, quinarii* et *senarii.*

§ 244. Le vers *dissillabo* ou de deux syllabes n'a, et ne peut avoir plus qu'un accent. S'il est *tronco*, il n'est que d'une syllabe (§ 236); s'il est *piano*, il sera de deux; s'il est *sdrucciolo*, il sera de trois syllabes.

Pour comprendre avec plus de clarté et de distinction tout ce que nous allons observer ici et dans les articles suivans, où l'on développera la nature des douze espèces différentes de vers, il est nécessaire de se rappeler de tout ce que nous avons observé dans la première partie de cet

ouvrage, au chap. III, §§ 139, 140, 141, 167, etc.; et l'on relevera qu'un vers quelconque, s'il est *tronco* (§ 139), gardera la juste mesure qui lui donne l'être de vers (1); s'il est *piano*, il aura une syllabe de plus; et s'il est *sdrucciolo*, il en aura deux de plus. Ces syllabes de plus à la fin des vers après le dernier accent qui en constitue la nature et en forme la cadence, sont superflues; c'est pourquoi on les appelle syllabes de *surabondance*. C'est le système général admis par tous les maîtres de l'art.

§ 245. Exemple du vers *dissillabo* :

*Tronco*. . . . . . . . . . Là.
*Piano*. . . . . . . . . . Lásso!
*Sdrucciolo*. . . . . . . . Pénsaci.

§ 246. Le vers *trissillabo*, ou de trois syllabes, s'il n'est que d'un mot, n'a qu'un accent; s'il est de deux mots, il en compte deux. S'il est *tronco*, il n'aura que deux syllabes; s'il est *piano*, il en aura trois; s'il est *sdrucciolo*, il en aura quatre.

§ 247. Exemple du vers *trissillabo* :

*Tronco*. . . . . . . . . . Potrà
Chí fù?
*Piano* . . . . . . . . . . Potránne.
Sì dísse.
*Sdrucciolo* . . . . . . . . Risvégliati.
Nè dissero.

(1) Qu'on se rappelle de ce qui a été dit aux §§ 140, 141, c'est-à-dire que les Italiens règlent le nombre des syllabes sur les vers *piani*, et que cette manière de mesurer produit une apparente contradiction entre leurs vers et ceux des Français. Qu'on se rappelle aussi de ce qui a été dit au § 173, où l'on a fait voir que les Français, en réglant le nombre des syllabes sur les vers masculins ou *tronchi*, ont saisi cette matière mieux que les Italiens : quoique l'une et l'autre manière de compter reviennent toujours au même, et qu'elle n'offre qu'une apparente contradiction de mots sur les mêmes choses.

§ 248.

§ 248. Le vers *quadrisillabo* ou de quatre syllabes (en le comptant toujours sur les vers *piani*, à la manière italienne), s'il est *tronco*, sera de trois syllabes; en effet les poëtes français qui mesurent les vers sur le modèle du masculin ou *tronco*, l'appellent *vers de trois syllabes* : s'il est *piano*, il sera de quatre; et s'il est *sdrucciolo*, de cinq.

Quant aux accens, il se contente de l'accent *commun* : mais il sera plus doux et plus harmonieux s'il a l'accent sur la première. Je donnerai ci-après la raison de cette douceur et de cette harmonie particulières.

§ 249. Les Italiens appellent *commun* cet accent qui est placé à la fin de chaque vers, et qui accomplit et détermine la mesure du vers même. C'est précisément le dernier accent dans la dernière syllabe du vers *tronco*, de quelque espèce qu'il soit. Il est placé toujours à l'avant-dernière syllabe des vers *piani*. On l'appelle *commun*, car il est essentiel et commun à tous les vers : sans lui on ne pourrait en déterminer aucun.

§ 250. Exemple du vers *quadrisillabo* :

*Tronco*. . . . . . . . . Io men vò.

*Piano* . . . . . . . . . . Belle rose,

Porporine.

*Sdrucciolo*. . . . . . . . I dì volano.

L'accent *commun* est placé toujours, comme l'on voit, sur la troisième syllabe.

§ 251. Le vers *quinario*, ou de cinq syllabes, outre l'accent commun, prend aussi l'accent sur la seconde syllabe : comme dans les vers suivans :

Del sen gli ardori

Nessun mi vanti.

Quelquefois, au lieu de la seconde, on lui donne l'accent sur la première, comme dans les vers de *Chiabrera* :

Togliti al sonno

Tirsi, deh sorgi.

Souvent il se contente du seul accent commun, comme dans les versets suivans du même *Chiabrera* :

Apertaménte,
Eternaménte.

Mais le vers *quinario*, le plus harmonieux est sans doute celui qui, outre l'accent commun, a l'accent sur la seconde syllabe. Je donnerai ci-après la véritable raison de cette harmonie.

§ 252. Exemple du vers *quinario* :

| | |
|---|---|
| *Tronco*. . . . . . . . . | Porgilo a mé. |
| *Piano* . . . . . . . . . . | Tirsi deh sòrgi. |
| *Sdrucciolo*. . . . . . . | Ah non ti pérdere. |

L'accent commun est placé constamment, comme on le voit, sur la quatrième syllabe.

§ 253. Par tout ce qui a été dit et démontré dans l'appendice précédent, on sentira bien que ces quatre petites mesures, qu'on appelle communément *vers*, ne sont pas proprement telles : elles ne sont que les élémens des véritables vers. Mais qu'on les appelle vers ou non, cela ne change en rien la chose. Je continuerai de les appeler par ce nom, pour ne point m'écarter du langage commun.

## ANALYSE DES MÊMES VERS

## *DISSILLABI, TRISSILLABI, QUADRISILLABI* ET *QUINARII*

### MESURÉS PAR PIEDS.

§ 254. Le vers *dissillabo*, lorsqu'il est *tronco*, n'offre pas même l'image d'un pied. Mais, s'il est *piano*, il sera un pied trochée (-*v*) comme *lăssŏ ;* et s'il est *sdrucciolo*, un pied dactyle (-*vv*) comme *pēnsăcĭ*. Il a été démontré qu'un pied ne peut pas être un vers (§§ 234, 236). Il n'est qu'une portion d'un mètre (§ 194).

§ 255. Le vers *trissillabo*, de telle manière qu'il soit, ne peut donner qu'un pied iambe (*v*-), comme *pŏtrā*, *pŏtrānne*, *rĭsvēgliati*.

Exemple des vers *trissillabi :*

| | |
|---|---|
| Sĕ cērca, | S' io vo' |
| Sĕ dīce : | » Colla sorte |
| L' ămīco | Cangiando |
| Dŏv' ē ; | Sembianza ; |
| L' ămīco | Virtù |
| » Infelice, | » L' incostanza |
| Rĭspōndi, | Diventa |
| Mŏrī. *Métast.* | Per me, etc. *Du même.* |

§ 256. Qu'on remarque ici avec attention l'origine de l'harmonie : elle peut être considérée comme zéro dans les petits vers d'un pied ; mais dans le vers *trissillabo*, qui peut être considéré comme un pied et demi, on peut appercevoir un élément d'harmonie ; car si l'on ajoute un autre demi pied, l'on aura un mètre, c'est-à-dire le rapport de deux pieds (§ 237), dans lesquels peut se combiner un concert harmonique entre les tems forts et les tems faibles.

A mesure que du nombre de trois syllabes, on s'approche de celui de quatre, de cinq, de six syllabes, le concert des tems devient plus remarquable, jusqu'à ce qu'on parvienne à ce nombre de syllabes qui forment trois pieds : et alors le rhythme est parfaitement décidé, et les vers proprement tels, sont exactement arrondis.

§ 257. Le vers *quadrisillabo* est composé de deux pieds trochées (-v -v), qui font un mètre : on peut l'appeler donc *monomètre*. Le rapport de ces deux pieds entre eux avertit l'oreille d'un commencement d'harmonie (§ 234), et ouvre la carrière du rhythme trochée (§ 204). Encore un autre pied, et la série sera décidée. Maintenant il n'est qu'un mètre, pas un vers (1).

Il offre l'image de la *battuta* musicale à deux tems, dont le premier est le frappé, le second est le levé.

§ 258. Pour faire voir comment, en comptant les vers, soit par syllabes, soit par pieds, tout revient au même, et que l'on ne change rien à la chose ; que de plus, en les mesurant par pieds, selon les principes établis, on explique avec une grande facilité tous les phénomènes et tous les mystères de la versification, qu'on n'a expliqués jusqu'à présent que par des raisons inintelligibles et chimériques ; je vais donner à présent la raison (ce que je ferai dans tous les autres vers), pourquoi ce vers *quadrisillabo* est plus

(1) Si vous voulez qu'il soit un vers, quelle sera donc la différence entre la prose et la versification ? car enfin il doit y avoir un terme qui les sépare. La plus grande partie de nos discours oratoires ne sont que de petits assemblages de quatre ou de cinq syllabes où les accens sont exactement marqués, selon les règles des vers *quadrisillabi* et *quinarii*. Que je veuille écrire une lettre familière, je commencerai par *Caro amico:* voilà un vers de quatre syllabes, ou de deux pieds bien marqués). *Non sdegnate vene prego:* (voilà deux autres vers de quatre syllabes). *Da cuore a cuore:* (voici un autre de cinq syllabes) : *di rispondere.* (voici encore un *quadrisillabo sdrucciolo*), etc. Ma lettre donc, selon vous, ne serait qu'un mélange de tous les vers possibles : c'est une absurdité.

harmonieux s'il a l'accent sur la première syllabe (§ 248). C'est que ce vers étant composé naturellement de deux pieds trochées (-v), il faut bien qu'il ait l'accent sur la première syllabe, qui exprime le tems du frappé du premier pied. Si l'on fait attention à la nature du mètre (§ 194), il ne présente à l'oreille l'harmonie de deux pieds, qu'en rendant sensible l'ordre qui règne entre les syllabes accentuées et celles sans accent, entre le tems fort et le faible.

Il est vrai que l'on manque souvent à cet accent, et que cependant le vers ne laisse pas d'être agréable, et qu'il devient plus grave et plus varié (§ 212). Mais ces variétés ne sont pas assez commodes pour la musique : et si l'on y fait attention lorsqu'on chante ces sortes de vers, l'oreille, guidée par la force du rhythme, y réclame et y place l'accent à la première syllabe où il manque (1).

(1) Ces sortes de petits vers monomètres sont fort commodes pour la musique : ils offrent pour chacun d'eux une petite césure (comme le dit M. Grétry) qui met un parfait accord entre la prosodie de la langue et celle du chant. Les grands vers ne sont que le résultat de ces petits, combinés ensemble ; et c'est des élémens harmonieux de ces derniers que dépend l'harmonie du tout.

Quand on compose des vers pour la musique, on devrait donc avoir un soin scrupuleux que la *battuta* de chaque pied soit régulière et uniforme.

On ne peut pas douter que l'harmonie musicale ne demande l'accent sur la première syllabe du vers *quadrisillabo* et sur la seconde du *quinario*. Cependant cette règle ne s'observe pas à la rigueur : c'est une faute légère dont les plus grands poëtes n'ont pas su se garantir, comme on peut le voir dans les petits vers de l'abbé Métastase, qui est unique pour ce genre de poésie théâtrale.

Mais pourquoi les maîtres de musique ne s'en plaignent-ils pas trop ? C'est parce que le petit défaut tombe sur le premier pied du vers monomètre, il n'est pas trop observé ; l'oreille fait plutôt attention à l'accent du second pied qui va décider de la nature du rhythme : que si elle découvre un contre-tems dans ce second pied, c'est alors qu'elle en est sensiblement offensée. C'est le cas du défaut d'accent observé aux §§ 209, 210.

§ 259. L'harmonie qui résulte de ces *quadrisillabi* qui, accouplés deux à deux, forment, comme nous dirons après, le véritable vers de huit syllabes, est extrêmement douce et propre à exprimer les sentimens les plus tendres et les plus délicats du cœur. On s'en sert pour imiter Anacréon.

Croyant faire plaisir à mes lecteurs, j'en choisirai quelques exemples tirés des *Canzonette* du célèbre *Chiabrera*, qu'on peut appeler à juste titre l'Anacréon italien, et de celles de *Menzini*.

De *Chiabrera*.

1. Dāmĭgēllă
Tūttă bēllă,
Vērsă vērsă — quēl bēl vīnŏ:
Fā chĕ cādă
Lā rūggīādă
Dīstīllātă — dī rūbīnŏ (1).

2. O' nel seno
Rio veneno
Che vi sparse Amor, profondo.
Ma gittarlo,
E lasciarlo
Vo' sommerso in questo fondo.

(1) On pourrait m'opposer que je ne suis pas conséquent avec les principes établis : en mesurant les pieds de cette première strophe, j'ai placé l'accent tonique sur la syllabe *da* du mot *dāmĭgēllă;* pendant que, selon le § 5, chaque mot ne peut avoir qu'un seul accent, qu'un seul tems fort. Je réponds que l'oreille réclame un petit accent sur *da*, même contre les règles de la prosodie de la langue, et cela pour se procurer d'elle-même deux pieds métriques dans un même mot, et pour faire approcher du vers un mot qui réellement n'est et ne peut pas être un vers (§§ 253, 258.) De semblables vers, qui sont en quelque contradiction avec la prosodie de la langue, ne donnent qu'une petite harmonie forcée. Leur qualité dépend d'un certain choix d'accens plus ou moins heureux ; d'où résultent certaines nuances différentes de leur harmonie.

Dans les petits vers de la même strophe,

Fā chĕ cādă
Lā rūggīādă,

j'ai placé l'accent tonique sur *fā*. Il est vrai que chaque petit mot est un individu qui a un accent (§ 5) ; mais l'accent sur *fa* est très-faible, car il est absorbé par les mots suivans, *che cada* (§ 164). Le mot *che* a son accent par la même raison, et cependant il ne peut donner qu'un tems bref par sa position, par laquelle, sans pouvoir manifester son ac-

3. Damigella
Tutta bella:
Di quel vin tu non mi sazji:
Fa che cada
La ruggiada
Distillata di topazii.

4. Ah che spento
Io non sento
Il furor degli ardor miei.
Men cocenti,
Meno ardenti
Sono aimè gl' incendii miei.

5. Nuova fiamma
Più m' infiamma:
Arde il cor foco novello.
Se mia vita
Non si aita,
Ah ch' io vengo un Mongibello.

6. Ma più fresca
Ognor cresca
Dentro me sì fatta arsura,
Consumarmi
E disfarmi
Per tal modo ò per ventura.

7. Dioneo,
Tioneo
Quando fu che fosser rei?
O Pinelli,
I più belli
Son costor degli altri Dei.

8. Deh dispensa
Sulla mensa
Che ci fa sì verde erbetta,
Damigella
Tutta bella
Di quel vin che più diletta.

9. Già famosa
Gloriosa
Si dicea la vite in Scio;
Ma quel vanto
Non può tanto
Che si appaghi il desir mio.

10. Odo ancora
Che si onora
La vendemmia di Falerno;
Ma per certo
Più gran merto
E' d'un pampino moderno.

---

cent, il court sur *cada*. La même chose doit se dire de l'article *la*, qui ne peut être que bref; mais l'oreille, pour ajuster son vers, lui donne, malgré la prosodie, un petit appui (*voyez* la note au § 816). Voilà sur quelle méthode il faut procéder pour mesurer le tems de chaque pied de tous ces petits vers, et même des grands, qui ne sont que le résultat des petits. Cette méthode est d'accord avec les règles que j'ai établies, et analogue aux idées de tous les grammairiens.

Souvent les accens, ou les tems forts ou faibles de ces petits vers, sont plus décidés, et ils n'offrent rien de gêné et de forcé; comme dans les vers suivans:

O' nĕl sēnŏ:
Rio vĕnēnŏ:
Tūttă bēllă:
Giā fămōsă, etc.

C'est alors que de ces petits monomètres résultent de grands vers beaux, coulans et harmonieux; c'est alors que ces petits monomètres s'accordent avec une grande facilité à la musique.

11. Ogni noja
Vien che moja
Annegata allor che bevo,
Pur beato
Fa mio stato
La vendemmia di Vesevo.
12. Or tu movi
Donna, e piovi
La ruggiada semelea:
Metti cura
Ch' ella pura
Pura sia Tioniea,
13. Di mia diva
Se si scriva
Il bel nome, è con sei note:
Or per questo
Io mi appresto
A lasciar sei coppe vuote.
14. Ma s'io soglio
Nel cordoglio
Sempre dir di suo bel vanto;
Maggiormente
Al presente
N'ò da dir, ch' io rido e canto.
15. Son ben degni
Ch' io m' ingegni
Quoi begli occhi ad onorarli.
Son ben degni
Ch' io m' ingegni
Que' bei risi a celebrarli.
16. Fama dice,
La Fenice
Apparir nel mondo sola:
Che si mira
Che si ammira
Per ciascun quand' ella vola.
17. Che di piume
D' auro lume;
E di porpora è vestita;
Che d' intorno
Spande giorno
Colla testa oricrinita.
18. Qual Fenice
Vom mi dice?
Fumi sono i preggi intesi.
Più si mira,
Più s' ammira
Sovra i lidi savonesi.
19. Via più sola
Qui sen vola
La bellezza ond' io tutt' ardo
Più di luce
Qui produce
L' oriente del suo sguardo.
20. Viva rosa
Ruggiadosa
Di costei la guancia infiora;
Mai tal ostro
Non fu mostro
Per l' augel che sì s' onora.
21. O fenice
Beatrice
Del mio cor: con tua beltade,
Ben porria
L' alma mia
Dire ancor tua feritade.
22. Che se gira
Sguardo d' ira
La tua vista disdegnosa,
Non vi è fera
Così fiera
Per l' Arabia serpentosa.

*Voyez* d'autres odes semblables du même *Chiabrera*, et une autre de *Menzini*, dans la troisième partie de cet Ouvrage, § 679, où l'on parle des odes anacréontiques.

## De *Menzini.*

### L'auteur déteste le jour où il devint amoureux.

Io sovente
  Tra la gente
  In passando i detti ascolto;
  Ma non guardo,
  Nè ritardo
  Il mio piè, nè il mostro in volto.
V'è chi dice :
  O felice
  Che tant' oltre l' ali stese;
  E che solo
  Il bel volo
  Emulò del Savonese!
Ben fa fede
  Com'erede
  Egli sia dell' áurea lira :
  Così dolce
  L' aure molce
  O s'éi ride, o s'ei sospira.
Ma poi dice :
  Oh infelice
  Che d'amore è prigioniero!
  Per tant' anni
  Agli affanni
  Non si tolse, e al crudo impero.
Io l' ascolto,
  E nel volto
  Di rossor tutto dipinto;
  Fra me stesso
  Con dimesso
  Suon, rispondo : Amore ài vinto,
E vorrei
  Questi rei
  Un dì sciorre émpii legami;
  Ma me 'l vieta
  Il pianeta
  Che decreta, ch'io sempr' ami.
Ah! nol vieta
  Rio pianeta;
  Ma sol colpa è del pensiero,
  Che rinasce,
  E si pasce
  Del diletto suo primiero.
Ah quel giorno
  Che l' adorno
  Volto io vidi di colei,
  Che per gioco
  Col suo foco
  Risvegliò gl' incéndii miei;
Mai sereno
  Mai ripieno
  Di sua luce il sol nol miri;
  Giorno infesto,
  E funesto,
  E, principio a' miei martiri.
Su del cielo
  Col suo telo
  Giove a lui si mostri irato;
  E si appelli
  Fra' di felli
  Più d' ogn' altro sciagurato.
Ah che fei?
  Ch' io perdei
  Me d' amor nel crudo regno;
  E per uso
  Son deluso,
  E mi piace il giogo indegno.

§ 260. Le vers *quinario* n'est que la composition de deux pieds iambes (*v- v-*). Il imite donc la *battuta* musicale à deux tems, dont le premier est le levé, et le dernier le frappé. Il n'est qu'un *monomètre*, et non pas un rhythme. La dernière syllabe qui reste n'est pas nécessaire pour l'essence du vers; si le vers est *sdrucciolo*, il en reste même deux qui sont aussi superflues à la *battuta*: on les considère comme des syllabes surabondantes (§§ 141, 241).

§ 261. Nous avons dit au § 251 qu'il est plus harmonieux lorsqu'il a l'accent sur la seconde syllabe (outre l'accent commun sur la quatrième). Cela doit être par la nature même du vers: le premier étant iambe qui se termine en frappant, il est tout simple que l'accent doit affecter la seconde syllabe, c'est-à-dire la seconde partie du premier pied: autrement l'oreille se sentirait un peu blessée par le contre-tems (§ 189).

C'est tout le contraire du vers *quadrisillabo*: il demande la première syllabe accentuée, car il appartient au rhythme trochée, qui commence par le tems frappé: au lieu que le *quinario*, qui appartient au rhythme iambe, se termine en frappant.

Ce n'est pas cependant que le *quinario* n'admette aussi la première syllabe accentuée, *tardior ut paulò, graviorque veniret ad aures*, comme le dit Horace: c'est le caractère des vers iambes (*Voy.* § 241).

§ 262. Je vais donner l'exemple de ces vers *quinarii*, en des airs suivis:

De l'*Apostol Zeno*.

Oh quănto ĕ făcile
Nellă cătĕna
D' ămōr lănguīr!
Quănto ē dĭffĭcile
Pŏtērne ŭscīr!

Si scuote il laccio,
Ma non si spezza,
E amor si vendica
Con più fierezza
Del folle ardir.

De l'abbé *Metastasio*, drame *Achille in Sciro*, où *Teagene* veut déclarer son amour pour *Deidamia*, qui n'aime que le seul Achille.

RÉCITATIF.

*Teag.* Or che siam soli
Principessa gentil, soffri ch' io spieghi
L' ardor di questo sen : soffri ch' io dica....
*Deid.* Non parlarmi d' amor : ne son nemica.

AIR *en vers quinarii.*

Dĕl sĕn gli ārdōri
Nĕssūn mĭ vānti :
Nŏn sōffro āmōri,
Nŏn vōglio āmānti :
Troppo mi ĕ cāra
Lă lĭbērtā.

Sĕ fōsse ŏgnūno
Cŏsī sĭncēro,
Mĕno īmpŏrtūno
Pŏtrēbbe īl vēro :
Sāria piŭ rāra
L' īnfēdeltā.

Du même auteur :

Se mi abbandoni
Mio dolce amore,
Ahi ! che il dolore
M' ucciderà.

Deh ti rammenta
La fé giurata,
Speme adorata
Di questo cor.

Examinons dans le premier air de Metastase les deux petits vers :

Troppo mi è cara
La libertà.

J'ai placé le tems faible sur le verbe *è*, qui est long ; et j'ai placé le tems fort sur *li* bref du mot *libertà* ; ce qui paraît contraire à la prosodie établie. Mais qu'on fasse attention que le verbe *è*, est réellement bref par position (*m' e cāra*), comme nous avons observé à la note du § 259.

Quant à la syllabe *li* du mot *libertà* elle est réellement brève : mais l'oreille l'alonge, parce qu'elle connaît naturellement que cette syllabe devrait se faire en frappant dans une suite de vers à rhythme trochée (§ 257.) Il est difficile d'obtenir toujours dans les vers, un rhythme qui marche avec une rigueur de *battuta*. L'oreille y supplée autant qu'elle peut.

Exemple de vers *quinarii*, pris d'une chanson anacréontique du célèbre abbé *Meli*, sicilien.

*Les Cheveux d'une Nymphe* (1).

Chi tirribiliu!
Chi serra-serra!
Deh curri, o Veneri;
Sparti stà guerra.
Quindici milia
Cechi Amurini,
Tutti si 'ngrignanu;
Fannu ruini.
Cui punci, e muzzica;
Cu' abbrucia, ed ardi;
Cui tira ciacculi;
Cu' abbija dardi:

'Ntra lu spartirisi
Li cori prisi,
Vinniru a nasciri
Sti gran cuntisi.
A sta notizia
La Dia di Gnidu
Curri, precipita,
Ittannu un gridu:
Ed è possibili,
Chi 'un c' è momentu
Di stari 'nzemmula
Tanticchia abbentu!

*Explication de quelques mots siciliens.*

Chi tirribiliu! *Che grande scompiglio!*

Serra-serra. *Voce, che esprime, tumulto, o scompiglio.*

Sparti. *Seda, componi.*

Tutti si 'ngrignanu. *S' accluffano per gli capelli.* Cui abbija. *Chi scaglia.*

'Ntra lu spartirisi. *Nel dividersi.* Sti. *Questi.*

A stà. *A questa.* Ittannu. *Alzando.* 'Un. *Non.*

Di stari 'nzemmula. *Di stare insieme.*

Tanticchia abbentu. *Un tantino in riposo, in pace.*

---

(1) Pour rendre facile l'intelligence de l'idiôme sicilien, je crois à propos de donner ici quelques règles à l'aide desquelles on puisse se former un plan général des différences qui caractérisent cette charmante langue, et qui la distinguent en quelque sorte de la langue italienne.

1. Les Italiens ont pris ordinairement la terminaison de leurs noms de l'ablatif des noms latins, comme *cielo*, *sole*, *tempio*, *perfetto*, etc. de l'ablatif latin *cœlo*, *sole*, *templo*, *perfecto*. Mais les Siciliens, qui dans leur langue s'approchent plus du latin, n'ont fait que supprimer la dernière consonne des noms au nominatif, comme *tempu*, *manu*, *justu*, etc. du latin *tempus*, *manus*, *justus* (*).

(*) On prononce de même dans la plus grande partie du royaume de Naples. Aux environs de Rome, à *Tivoli*, à *Palombara*, à *Frascati*, on entend prononcer *cavaddu*, *vintagghittu*, au lieu de *cavallo*, *ventagliotto*. J'ai observé la même chose dans plusieurs mots qu'on prononce à Gênes, et dans le Piémont. Qu'on lise à ce propos *Muratori* (*Antiq. ital.*, *tom.* 6, *Dissert. Aquilanarum rerum scriptores*), et l'on verra une infinité de mots italiens terminés en *u*. On trouvera, par exemple :

*Per lu peccatu dellu populu*, *Cristu se tace*, etc.

Giacchì nun giuvanu
Menzi, e riguardi,
Vi farrò a vidiri,
Muli bastardi....
Dissi; e 'un truvannuccì
Megghiu riparu,
L' afferra, e carcera
Tutti di paru;
Poi cu finissimi
Fila indorati
L' ali, chi sbattinu,
Teni 'nchiaccati...
Deh! ferma, o Veneri,
Vidi ca sbagghi;
Pirchì voi crisciri
Li mei travagghi?
Lu miu martiriu
Ti parla pocu;
Vulisti agghiunciri
Ligna a lu focu?
Chisti, chi liganu,
L' aluzzi ad iddi,
Di Nici amabili
Sù li Capiddi.
Dintra ddi bucculi,
(Ohimè, chi arduri!)
Comu svulazzanu
Li nichi Amuri!
Parti s' aggiranu,
Privi di paci,
Di la sua scufia
'Nntra lu 'ntilàci,
Cui di li Zefiri
Cerca ristoru,
Sauta, e fà smòviri
Li fila d' oru.

'Un truvannuci. *Non trovandovi.*
Megghiu. *Migliore.*
Di paru. *Del pari, egualmente.*
Cu. *Con.*
'Nchiaccati. *Legati a cappio.*
Ca 'sbagghi. *Che la sbagli.*
Voi. *Vuoi*, (tu veux.)
Mei travagghi. *I miei travagli*, (mes peines.)
Agghiunciri. *Aggiungere*, (ajouter.)
Chisti. *Questi*. Aluzzi. *Vezzi d' Ale*.
Ad iddi. *A essi*. Sù *Sono*. Capiddi. *Capelli*. Ddi. *Quei*.
Li nichi Amuri. *Li piccoli Amori.*
'Ntilàci. *Seta tessuta a rete, di cui si fanno le cuffie per le Donne.*
Cui. *Chi*. Sauta. *Salta*.

---

2. Tous les mots qui en italien se terminent en *e*, en sicilien sont terminés en *i*. *Pane*, *mare*, *amabile*, *facile*, font *pani*, *mari*, *amabili*, *facili*.

3. Les mots italiens terminés en *o* font *u* en sicilien : *amico*, *amo*, *canto*, etc. font *amicu*, *amu*, *cantu:* et cela arrive souvent au commencement et au milieu des mots, comme *comando*, *onde*, *non*, qui font *cumandu*, *undi*, *nun*.

4. Les syllabes italiennes *glia*, *glie*, *gli*, *glio*, se changent en *gghia*, *gghi*, *gghiu* (avec le *gh* appelé *schiacciato*. Voy. ma Gramm. ital., art. de la Prononc. Lec. 1.) *Maraviglia*, *moglie*, *consiglio*, *scogli*, etc. font *maravigghia*, *mogghi*, *cunsigghiu*, *scogghi*.

5. Les deux *ll* font deux *dd* : *agnello* fait *agneddu*, *bello* fait *beddu*, *quello* fait *chiddu*, etc.

6. L'article *il* fait *lu*, *il principe*, *lu principi*.

7. Les pronoms *egli*, *ella* font *iddu*, *idda*.

Parti si curcanu
  Supra lu coddu ;
  Ch' è un finu avolin
  Pulitu, moddu.
E di ddà mannanu
  Saitti, e lampi ;
Ahi! cui pò reggiri
'Ntra tanti vampi !
Ah! vinni a chioviri
In mia sta guerra !
Stu tirribiliu !
Stu serra serra ! (1)

Coddu. *Collo*. Moddu. *Mòrbido*. Cui pò. *Chi può*.
E di ddà. *E di colà*. A chioviri. *A piovere*. (2)

---

(1) Pour satisfaire au desir de plusieurs savans français qui m'ont demadé es poésies de *Meli*, j'ajouterai d'autres compositions de ce nouvel Anacréon sicilien, aux §§ 293, 344, et dans la troisième partie de cet Ouvrage.

(2) *Traduction de M.* J. MARTIN, *Employé de l'Université impériale.*

Quel vacarme! quel bruit affreux! Accours, tendre Vénus, viens terminer une guerre cruelle.

Un essaim de petits Amours, frémissant de colère, se battent à outrance.

Leurs mains, leurs dents, leurs arcs, leurs flambeaux, sont des armes pour leur fureur.

C'est dans le partage des cœurs qu'ils avaient soumis, que leur dispute a pris naissance.

A ces mots la déesse de Gnide monte sur son char, et s'écrie : Quoi! vous ne pourrez vivre en paix un seul instant? Race indigne et scélérate!.. puisque mes menaces et mes prières ne peuvent rien sur vous, je vais....

Après avoir rêvé aux moyens de les punir, elle se décide à les garrotter, à les emprisonner tous. A l'aide de fils d'or déliés, elle attache leurs ailes légères.

Que fais-tu, belle Vénus? tu te trompes, tu ne fais qu'augmenter mes maux.

Mes souffrances te paraissaient trop légères; tu veux jeter de l'huile sur un brasier ardent.

Les liens qui retiennent les ailes de ces captifs ne sont que les cheveux de mon aimable Nice.

Vois comme ils voltigent dans leurs boucles ondoyantes! O ravissement! les uns, toujours en mouvement, parcourent tous les replis du léger tissu qui couvre sa tête charmante ; d'autres agitent en sautant, l'or de sa blonde chevelure; d'autres se reposent sur un col d'albâtre, plus doux, plus uni que l'ivoire : c'est de là qu'ils lancent leurs traits brûlans : comment me garantir de ce terrible incendie?

Hélas! c'est sur moi seul que tombe cette grêle de maux. Seul je suis victime de ce vacarme, de ce bruit affreux.

---

# COMPARAISON

## DES VERS *DISSILLABI*, *TRISSILLABI*, *QUATERNARII* ET *QUINARII* ITALIENS,

### AVEC CEUX DES VERS FRANÇAIS DE LA MÊME ESPÈCE.

§ 263. Tous les vers de la poésie française sont les mêmes que ceux de la poésie italienne : on y découvre le même nombre de syllabes, les mêmes accens, les mêmes césures, les mêmes pieds, la même harmonie. Je ferai voir cette ressemblance frappante sur chaque espèce de vers. Tout ce que j'ai dit des petits vers, et ce que je dirai ensuite des vers italiens, de la nécessité des accens, de la raison des places qu'on leur assigne dans les vers, etc., sont parfaitement applicables à tous les vers français.

Commençons par les élémens les plus simples, qui sont les matériaux qui servent à composer les grands vers.

§ 264. Le vers français de deux syllabes (*dissillabo*) n'a qu'un accent, comme en italien (§ 244.). S'il est *tronco* ou masculin, il n'a qu'une syllabe ; s'il est *piano*, ou féminin, il en a deux ; et s'il est *sdrucciolo*, ou glissant, (ce qui est fort rare §§ 44, 47, 62), il en aura trois.

Exemple :

*Tronco*................ Ēst.
*Piano*................. Ētrĕ.
Dōnnĕ.
*Sdrucciolò*............ Dōnnĕ-lĕ.

Le *tronco* n'est pas un pied : le *piano* est un pied trochée ; mesure à deux tems, dont le premier est le frappé : le *sdrucciolo* est un dactyle, mesure à trois tems, dont le

premier est aussi le frappé, de même qu'en italien. (§ 254.)

§ 265. Le vers français *trissillabo* ou de trois syllabes, de même que l'italien (§ 246) sera de deux syllabes, s'il est masculin ou *tronco ;* il sera de trois syllabes s'il est féminin ou *piano ;* et il sera de quatre, s'il est glissant ou *sdrucciolo* (ce qui est fort rare.). Il n'aura jamais plus qu'un pied. (§ 255.)

Exemple :

*Tronco*.................... Sĕrā

*Piano*.................... Făcĭlĕ,

*Sdrucciolo*.................... Rĕgārdĕ-lĕ.

Tous les trois ne sont qu'un pied iambe (⏑-); mesure à deux tems, dont le premier se fait en levant (§ 255.). Les syllabes qui se trouvent immédiatement après l'accent, sont surabondantes à la mesure du pied (§ 260).

Exemple de vers de trois syllabes.

| | |
|---|---|
| *Tĕl biēn* | *Quĭ coūdĕ* |
| *Vaŭt biēn* | *Tă nōte,* |
| *Qu'ŏn fūsse* | *Tănt sōte* |
| *Lă chāsse* | *Grĭgnōte* |
| *Lĭnōtte* | *Dĕ nōus.* |
| *Mărmōtte* | |

§ 266. Ce vers, appellé en italien *trisillabo*, est appelé *dissillabo* ou de deux syllabes, chez les Français. C'est parce qu'ils le mesurent sur le vers masculin ou *tronco*, qui réellement n'est que de deux syllabes. On voit donc que les mêmes vers sont nommés en italien par une syllabe de plus, ce qui présente une apparente contradiction de noms sous les mêmes choses (*Voy.* § 173, et la note au § 244). Les Français considèrent dans leurs vers, les syllabes seulement qui sont nécessaires pour les constituer, et ne tiennent pas compte des syllabes surabondantes et superflues.

perflues. C'est bien entendre en cela le véritable esprit de la versification.

§ 267. Le vers français *quadrisillabo* ou de quatre syllabes, s'il est *tronco*, sera de trois; s'il est *piano*, de quatre; et s'il est *sdrucciolo*, de cinq syllabes.

Les Français le mesurent sur le *tronco*, ou masculin; c'est pourquoi ils l'appellent de trois syllabes.

Exemple :

*Tronco*................ Cōmbăttēz.

*Piano*................. Cōnsĭdērĕ.

*Sdrucciolo*............ Cōnsĭdērĕ-lĕ.

C'est un vers monomètre, c'est-à-dire, composé de deu pieds trochées, qui font un mètre, comme celui des Italiens (§§ 248, 256). Il a, comme on le voit, l'accent commun (§ 249) sur la troisième syllabe. Son rhythme est plus sensible lorsqu'il a un autre accent sur la première (*Voy*. §§ 258); comme dans l'exemple suivant, de Scarron :

*Sarrazin,*
*Mon voisin,*
*Cher ămi,*
*Qu'à demi*
*Je ne voi,*
*Dont, ma foi,*
*J'ai dépit*
*Un petit.*

*Ami, juré,*
*Je te jure,*
*Que désir*
*Non loisir*
*J'ai d'écrire.*

et dans les vers suivans, de Chaulieu :

*Grand Nevers,*
*Si les vers*
*Découlaient,*
*Jaillissaient*
*De mon fond,*
*Comme ils font*

*De ton chef;*
*De rechef*
*J'aurai jà*
*De pié zà*
*Répondu.*

§ 268. Quoique ces sortes de petits vers ne soient employés ordinairement que pour la poésie lyrique, et pour

quelques petites pièces badines; ils peuvent cependant être employés en des matières d'un genre plus relevé. Le duc de Nevers a fait voir qu'ils étaient en effet susceptibles du grand et du sublime; comme dans les vers suivans :

*Prince fait*
*A souhait,*
*Qu'on admire,*
*Qu'on peut dire*
*Tout parfait,*
*Dont Homère*
*Eût dû faire*
*Le portrait,*
*Et le peindre,*
*Sans rien feindre,*
*Trait par trait.*

Et plus bas :

*L'univers*
*Mis aux fers,*
*Nulle peine*
*Eût senti*
*Dans la chaîne*
*De Conti.*

Voici un autre exemple sur la noisette :

*Joliette,*
*Rondelette,*
*C'est aux champs*
*Qu'on me cueille :*
*Et ma feuille*
*Aux amans*
*Fort souvent*
*Sert d'ombrage.*
*Heureux l'âge*
*Où la dent*
*Aisément*
*De ma loge*
*Me déloge.*

§ 269. Le vers français *quinario*, ou de cinq syllabes, n'est qu'un monomètre de deux pieds ïambes, comme l'Italien (§ 260). Il représente la *battuta* musicale à deux tems, dont le premier se fait en levant, le dernier en frappant. Il a toutes les qualités du vers *quinario* italien, ce qui est facile à observer, sans qu'on répète ici tout ce que nous avons dit aux §§ 251, 260, 261.

Les Français l'appellent de quatre syllabes, car ils en prennent la mesure sur le masculin, ou *tronco*. Il ne sera pas nécessaire de répéter davantage cette observation.

Exemple des vers *quinarii tronchi* et *piani*, de Marot :

*Mĕsdĕmŏisĕlles,*
*Bonnes et belles,*
*Jĕ voŭs ĕnvŏie*
*Mŏn fĕu dĕ jŏie;*
*Si j'avais mieux,*
*Dĕvănt vŏs yeŭx*
*Il serait mis.*

Autre exemple sur les vers à trois.

*O toi des vers*
*Le plus utile,*
*Viens dans ces vers*
*Orner mon style, etc.*

D'autres vers de Quinault, dans sa tragédie de *Persée :*

*La terre est belle,*
*La fleur nouvelle*
*Rit aux zéphyrs.*
*Pour un amant*
*Tendre et fidele,*
*Pour un amant*
*Tout est charmant.*

D'autres, de Molière :

*La beauté passe,*
*Le tems l'efface,*
*L'âge de glace*
*Vient à sa place.*

D'autres, de Marmontel, dans *Zémire et Azor.* C'est un duo:

S. *Le tems est beau.* A. *Quand j'ai bien bu,*
A. *J'en suis bien aise.* *Ne vous déplaise,*
S. *Ali. A. je dors.* *Je veux dormir.*
S. *Il faut partir.*

Du même auteur :

*Calme enchanteur*
*Où tout inspire,*
*Où tout respire*
*La paix du cœur.*

Voici encore une chansonnette, en vers de cinq syllabes, dans le goût italien :

1. *Oui, pour jamais,*
*Chassons l'image*
*De la volage*
*Que j'adorais.*

2. *A l'infidelle*
*Cachons nos pleurs,*
*Aimons ailleurs,*
*Trompons comme elle.*

3. *De sa beauté*
*Qui vient d'éclore*
*Son cœur encore*
*Est trop flatté.*

4. *Vaine et coquette,*
*Elle rejette*
*Mes simples vœux,*
*Fausse et légère,*
*Elle veut plaire*
*A d'autres yeux.*

5. *Qu'elle jouisse*
*De mes regrets;*
*A ses attraits*
*Qu'elle applaudisse.*

6. *L'âge viendra,*
*L'essaim des grâces*
*S'envolera,*
*Et sur leurs traces*
*L'amour fuira.*

7. *Fuite cruelle!*
*Adieu l'espoir*
*Et le pouvoir*
*D'être infidelle.*

8. *Dans cet instant,*
*Libre et content,*
*Passant près d'elle,*
*Je sourirai*
*Et je dirai:*
*Elle fut belle.*

Vers *quinarii*, de Gentil-Bernard, tragédie de *Castor et Pollux* :

*Voici des dieux*
*L'asile aimable :*
*Louez des cieux*
*La paix durable.*
*Plus de plaisirs*
*Que de désirs.*
*» Des chaînes*
*» Sans peines :*
*Et de beaux jours*
*Comptés toujours*
*Par les amours.*
*Si l'on soupire,*
*C'est sans martyre.*
*Est-on charmé ?*
*L'on plaît de même :*
*On dit qu'on aime ?*
*On est aimé.*

§ 270. Qu'on remarque ici la ressemblance très-frappante entre les vers *quinarii* italiens et les français. Je prends pour exemple l'air *del Matrimonio di Figaro*, si bien traduit en français sur le même rhythme :

| | |
|---|---|
| Vŏi chē săpēte | *Mŏn cœūr soŭpīre* |
| Chĕ cōsa è ămōr, | *Lă nuīt, lĕ joūr ;* |
| Donne vĕ dēte | *Quĭ peūt mĕ dīre* |
| Sĕ l' ō nĕl cōr, etc. | *Sĭ c'ēst ămoūr ? etc.* |

La règle des accens est mieux observée dans ces vers français que dans les italiens.

§ 271. Qu'on remarque aussi dans tous les exemples des vers *quinarii* français que l'accent du premier pied de ces monomètres n'est pas toujours exactement observé : et il paraît qu'ils font un contre-tems dans la *battuta*. Les vers italiens sont dans le même cas, comme je l'ai fait observer au § 258. Ce défaut n'est pas trop sensible : les vers seront toujours harmonieux. La même remarque peut avoir lieu dans les vers de toute autre espèce.

## CONTINUATION DU MÊME ARTICLE.

### DU VERS ITALIEN, APPELÉ *SENARIO*.

§ 272. Le vers *senario* ou de six syllabes, outre l'accent commun qui est sur la cinquième, demande l'accent sur la seconde.

S'il est *tronco*, il est de cinq syllabes; s'il est *piano*, de six; et s'il est *sdrucciolo*, il sera de sept.

§ 273. Exemple :

*Tronco*. . . . . . . Usáte pietà.[5]
*Piano* . . . . . . . Begli àstri d'amòre.[6]
*Sdrucciolo*. . . . . Dà quì tu quel càlice.[7]

§ 274. *Loreto Mattei* a voulu faire des vers *senarii* avec l'accent sur la troisième : comme :

E' ragiòn che lágnisi
Ch' ogni còr languisca
Se virtù non à.

Mais le savant *Andrucci* soutient que de semblables vers n'ont pas même l'ombre de l'harmonie poétique.

Cependant un vers *senario* qui a l'accent sur la première, la troisième, et la cinquième, est, à mon avis, un vers harmonieux composé de trois pieds trochées. Ces sortes de vers sont rares. Je pourrais en donner quelques exemples, pris des poésies de *Chiabrera*, ode 94, part. 2.

Dōlçi miēi sospīri
Dolci miei martiri, etc.

et de celles de *Diodati*, dans la traduction qu'il a faite des psaumes :

1 3 5
Qual gioconda vigna
1 3 5
Che 'n viticci e fronde
1 3 5
Unqua nón traligna, etc.
1 3 5
Come ulivi schietti, etc.

## ANALYSE DU VERS SENARIO.

§ 275. Selon les principes établis, ce vers n'est qu'un monomètre, mesure de deux pieds, composés en rhythme anapeste (*vv-*), mesure qui offre l'image de la *battuta* musicale à trois tems, dont les deux premiers se font en levant, et le dernier en frappant.

Exemples en vers suivis :

Tŏrnātĕ sĕrēni
Bĕgli āstrĭ d' ămōre :
Lă spēmĕ bălēni
Nĕl vōstrŏ dŏlōre :
Sĕ mēstĭ gĭrāte,
Mĭ fātĕ mŏrīr.
Oh dīo ! lŏ săpēte,
Vŏi sōlĭ al mīo cuōre,
Vŏi dātĕ e tŏgliēte
Lă fōrză e l' ărdīr. *Métast.*

Ingrata, m' inganni
Col darmi speranza :
Giurando costanza
Mi torni a tradir.
La fiamma novella
Scordarti non sai :
T' aggiri,
Sospiri,
Cercando la vai :
Lontana da quella
Ti senti morir. *Du même.*

Exemple des vers *senarii*, sur l'ode 45 d'Anacréon, traduite par *De Rogati* :

Un giorno Vulcano
Negli antri di Lenno
Facea di sua mano
Gli strali ad amore.
Le punte ne immerse
Ciprigna nel mele,
Cupido le asperse
D' amaro licor.
Con l' asta pesante
Dal campo fra loro
Rivolse le piante
Il Nume guerrier.
E visto lo strale,
Diceva insultando,
Per farci del male
Quel dardo è legger.

A' detti pungenti
Cupido rispose ;
Or questo deh senti
Se grave è per te.
Di Marte al dolore
Che il dardo riceve,
La Diva d' amore
Rideva fra se.
Intanto ei sospira :
Poi dice a Cupido :
Il dardo ritira
Che affanno mi dà.
No, no : teco resti,
Soggiunse quel Nume :
Se tu lo volesti,
Non merti pietà.

§ 276. Souvent ils ne sont qu'un composé de deux petits vers de trois syllabes, comme on peut le voir dans les vers cités : ils reçoivent beaucoup d'agrément de ces petites césures continuées de trois en trois syllabes. Mais, souvent encore, cette régularité (qui à la longue deviendrait ennuyeuse) est interrompue, comme dans les vers suivans :

S' io vo colla sorte
Cangiando — sembianza ;
Virtù l' incostanza
Diventa — per me.

§ 277. Pour prévenir une objection qu'on est tout prêt à me faire, j'observe dans le vers *senario* une certaine singularité qui semble s'opposer à la vérité de mon système. J'ai dit au § 275 que ce vers appartient au genre anapeste : et cependant on y observe constamment que son premier pied n'est qu'un iambe. Voilà, dira-t-on, une contradiction manifeste dans ce monomètre dont la *battuta* du premier pied serait à deux tems, et celle du second pied à trois tems : ce qui ne peut pas se concilier avec la nature de l'harmonie et de la musique. Mon système serait donc faux, s'il ne pouvait expliquer cette anomalie qui véritablement saute aux yeux.

Je vais faire voir que mon système, qui est fondé sur des principes purement naturels, et qui ne marche qu'à l'aide de ces mêmes principes, ne peut pas être faux. Je n'ai rien avancé jusqu'à présent qui ne soit parfaitement démontré, et analogue au sentiment d'une oreille bien organisée : la difficulté actuelle ne sert qu'à confirmer avec plus de force la vérité de tout ce que j'ai dit. Je vais le prouver.

§ 278. J'ai fait observer que tous les petits vers depuis celui de deux jusqu'au monomètre de six syllabes, ex-

posés dans le présent article, ne sont pas des vers (1), mais plutôt des commencemens d'un rhythme qui se détermine seulement au troisième pied de chacun d'eux. En conséquence le monomètre *senario* ne sera un vers qu'après lui avoir donné un troisième pied. Ajoutez un autre pied au vers suivant :

Dĕstriēr ch' ăll' ălbĕrgo.

et dites, en ajoutant *vicino*,

Dĕstriēr ch' ăll' ălbĕrgo ĕ vĭcīno;

vous y trouverez un vers de trois pieds anapestes. Le premier pied est un iambe, il est vrai : mais cet iambe y est admis comme un pied de supplément qui, peu observé et peu sensible sur le commencement, ne dérange pas l'harmonie des vers, comme nous avons dit aux §§ 212, 241, 258, et comme nous le ferons mieux observer dans la suite sur chaque espèce de vers. D'ailleurs, la mesure du pied iambe n'est pas contraire à celle de l'anapeste : l'une et l'autre frappent à la fin de chaque pied, et l'ordre de la *battuta* n'est pas interrompu.

Voulez-vous rendre parfaite et uniforme la mesure de ces trois pieds? ajoutez une syllabe brève au commencement du pied iambe : cette syllabe soit *quel* :

*Quel* destrier ch' all' albergo è vicino:

---

(1) Encore une fois : lorsque dans un discours familier je prononce le morceau de prose suivant : « *Io ve l'ò detto : che fate qui? tornate tranquilli in casa vostra*, » y a-t-il quelqu'un qui puisse distinguer la moindre harmonie poétique dans chacune de ces petites phrases? non, sans doute. Cependant les mots *io ve l' ò detto*, font un petit assemblage de cinq syllabes qu'on appelle *vers quinario; che fate qui*, est un autre *quinario tronco; tornate tranquilli* est un *senario* bien accentué; *in casa vostra* est un autre *quinario*. On voit donc que ces assemblages de syllabes ne sont pas de véritables vers. Ils ne devraient même pas l'être; car Cicéron en parlant de certains passages d'Aristote, dit : *is igitur* (*Aristote*) *versum in oratione vetat esse, numerum jubet.*

et voilà un des beaux vers de trois pieds anapestes dont l'abbé Metastase fit usage dans un de ses airs :

Quĕl dĕstriĕr–ch' ăll' ălbĕr–go ĕ vĭcino.

§ 279. Voici cependant la singularité de ce petit vers *senario* : c'est qu'il ne peut pas donner deux pieds parfaitement uniformes, de quelque manière qu'on veuille le tourner. S'il était un monomètre iambe, comme *sărō cŏstānte*, il deviendrait un vers *quinario* : s'il était un monomètre de deux pieds anapestes, sa mesure naturelle serait augmentée, comme *quel destrier ch' all' albergo*. Donc il ne peut pas être un mètre régulier (§ 194); donc il ne peut pas être un vers.

Qu'on y ajoute cependant un troisième pied anapeste, comme je l'ai fait voir dans l'exemple

Dĕstriĕr–ch' ăll' ălbĕrgŏ è vĭcino,

et il donnera un véritable vers à rithme anapeste, dont le premier pied qui est en effet le moins observé, est suppléé par un iambe (1). Le vers *senario* est donc un commencement de rhythme, anapeste, comme je l'ai proposé au § 275. Nous parlerons encore de ce vers ci-après à l'article quatrième.

(1) Dans ces sortes de vers anapestes, ou à trois tems, il est facile de supprimer au commencement une syllabe ou un tems bref, sans que cela dérange l'ordre de la *battuta ;* car, que d'un pied à trois tems on en ôte un, il restera toujours un pied ; ce qui ne pourrait pas arriver dans le pied iambe, ou dans le trochée. Nous en avons l'exemple dans la manière de mesurer chez les Grecs et les Latins, où, comme l'observe le P. *Sacchi* (Dissert. 3, § 48, pages 167, 168, 169), on employait souvent une syllabe longue à la place de deux brèves, sans qu'on troublât pour cela leurs *arxis* et *thesis*, qui sont la partie essentielle des vers.

## COMPARAISON

### DU VERS *SENARIO* AVEC CELUI DES FRANÇAIS.

§ 280. Dans la versification française ce vers *senario* est appelé de cinq syllabes ; car (comme nous l'avons observé très-souvent) les Français le mesurent sur le vers masculin, sans considérer la syllabe surabondante. C'est une différence purement de nom ; le fond reste le même.

Exemple du vers *senario* français.

Tronco. . . . . . *Tŏujŏūrs cĕ Zĕphīr.*
Piano . . . . . . *L'ămōur ă dĕs chārmes.*
Sdrucciolo. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

Je ne trouve aucun exemple de *sdrucciolo* dans ce vers, ni même dans les vers d'une plus grande étendue.

§ 281. Outre l'accent commun qui est sur la cinquième syllabe, il demande (comme en italien § 272) l'accent sur la seconde, sans quoi il ne peut offrir à l'oreille la moindre idée d'harmonie.

§ 282. De même que nous l'avons observé dans le *senario* italien, le français aussi n'est qu'un composé de deux pieds, dont le premier est un iambe, le dernier un anapeste. Ils s'accordent parfaitement entre eux, et leur ressemblance est frappante.

En voici l'exemple en vers suivis :

*Măis dūt să cōlēre*
*Cĕnt fōis m'ăccāblēr.*
*T'aĭmēr fūt mŏn crīme,*
*Jĕ suĭs lă vĭctīme*
*Quĭ dōit s'īmmŏlēr.*
*D'ŭn nœ̄ud plĕin dĕ chārmes*
*Il viĕnt t'ăffrănchīr;*
*Il peŭt ă nŏs lārmes*
*Se laisser fléchir.*
*Să voĭx mĕnăçānte*
*Dĭrā, soĭs soŭmīs,*
*Mă voĭx gĕmĭssānte*
*Dĭrā, j'aĭ prŏmīs.*
*O mon bien suprême,*
*Moitié de moi-même.*
*Je tremble,*
*J'espère*
*Qu'un juge,*
*Qu'un père,*
*Qu'un juge terrible,*
*Qu'un père sensible*
*N'ait pour moi la rigueur*
*De m'arracher ton cœur.*

ce sont des vers d'un duo de Marmontel, dans son *Silvain*.

Autre exemple de Quinault dans le prologue de la tragédie de *Cadmus* :

*Heŭreŭx qui peŭt plăire!*
*Heŭreŭx lĕs ămăns!*
*Leŭrs joŭrs sŏnt chărmăns :*
*L'amour sait leur faire*
*Mille doux momens.*
*Quĕ sĕrt lă jeŭnĕsse*
*Aŭx cœurs săns tĕndrĕssĕ?*
*Quĭ n'ă poĭnt d'ămour*
*N'ă păs ŭn beaŭ joŭr.*

*Envain l'hiver passe,*
*Envain dans les champs*
*Tout charme nos sens.*
*Une âme de glace*
*N'a point de printems.*
*Il faut se défaire*
*D'un cœur trop sévère.*
*Qui n'a point d'amour*
*N'ă păs ŭn beăŭ joŭr.*

§ 283. Les grammairiens français qui s'occupent de la versification ne s'embarrassent pas de toutes ces espèces de petits vers ; ils n'en parlent pas dans leurs traités. Ils ont raison de ne pas les considérer comme des véritables vers ; mais ils ont tort de ne pas vouloir les analyser avec exactitude ; car ils sont les élémens dont dépend le bon ou le mauvais succès des véritables vers. La poésie est destinée à la musique : et ce sont principalement ces petits vers qui en sont le sujet (voy. § 258). Or, à moins de connaître leur nature, on ne pourra jamais les associer au chant.

Les meilleurs poëtes dramatiques ont voulu se passer de cet examen rigoureux, et ils ont donné dans d'énormes bévues. Pour justifier leur négligence, ils ont inventé le faible prétexte de l'imperfection de la langue.

§ 384. Pour faire voir leur tort, examinons quelques vers *senarii* de J.-J. Rousseau :

*Quĕ toŭt rĕtĕntĭsse,*
*Quĕ toŭt ăpplaŭdĭsse*
*A nŏs chănts dĭvĕrs.*

Les deux premiers vers sont en règle : le troisième est faux : il n'est qu'une prose. L'oreille qui réclame absolu-

ment l'accent sur la seconde (§ 272) syllabe, oblige le déclamateur à appuyer et reposer sur le mot *nos*, ce qui est contraire au sens grammatical.

Il dit ailleurs :

*L'ămŏur vŏus ăppĕlle,*
*Écoŭtĕz să voĭx ;*
*Quĕ toŭt soĭt fidĕlle*
*A sĕs doŭcĕs loix.*

Le premier vers est exact : le second est faux ; car pour poser l'accent tonique sur la seconde syllabe, il faut renverser la prosodie. Le troisième est harmonieux : mais le quatrième nous oblige à placer l'accent et à reposer sur le pronom possessif *ses*, ce qui est contraire à l'accent logique.

Ces petits vers étant destinés à la musique, le maître compositeur qui ne peut pas en altérer la mesure, donnera aux paroles un contre-sens, pour se venger du poëte qui dans ces vers lui a donné des contre-tems (Voy. § 206).

§ 285. Examinons quelques vers de Molière dans son *Malade imaginaire* :

*Aĭmăblĕ jeŭnĕsse,*
*Profitez du printems*
*De vos beaux ans,*
*Donnez-vous à la tendresse.*

Il est impossible que le musicien puisse donner de la bonne musique sur ces vers, dont l'un est contradictoire avec l'autre. Le premier vers est un *senario* qui ouvre la carrière au rhythme anapeste, *battuta* à trois tems.

Le second vers est un *settenario* sans l'accent sur la quatrième syllabe.

Le troisième est un *quinario*, monomètre iambe, dont la *battuta* est à deux tems.

Le quatrième est un vers de huit syllabes, sans règle d'accent. Il est composé de quatre pieds : leur *battuta* est

à deux tems, dont le premier se termine en frappant, pendant que les trois derniers pieds semblent commencer en levant. Quelle contradiction de tems et de mesure !

§ 286. Passons à quelques vers de Quinault, pris de son drame *Le triomphe de l'Amour :*

| | |
|---|---|
| *Toŭjoūrs cĕ zĕphȳr,* | *Prend la plus nouvelle :* |
| *Plūs gaī quĕ fĭdĕlle,* | *Et de belle en belle* |
| *Dĕs fleūrs ă chŏisīr* | *Vole son desir.* |

Quelle oreille ne serait pas sensible à l'harmonie des trois premiers vers, faits selon les règles de l'art ? Mais quelle oreille pourrait trouver l'ombre même de l'harmonie dans les trois derniers, dont l'irrégularité est frappante ! Cependant, puisque la langue a bien pu se prêter à l'harmonie des trois premiers, est-ce la faute de la langue, ou plutôt du poëte, si les trois autres n'ont pas le même mérite ?

§ 287. Les petits vers que Marmontel employait dans les airs de ses drames lyriques sont sans contredit les plus exacts, et les plus doux, les plus propres pour le chant. Quoique ce poëte ne connût pas la musique, il en saisissait naturellement l'esprit. Et c'est le seul, à mon avis, qui s'approche des véritables principes qui établissent un accord entre la langue et l'harmonie musicale. Ses vers que j'ai cités au § 282, sont tout-à-fait charmans.

Mais Marmontel même n'est pas exempt de certains défauts, dont son génie pouvait sans doute le garantir. Dans les vers cités au même §, les monomètres *se laisser fléchir* » *ô mon bien suprême*, ne sont pas exacts, car ils manquent d'accent tonique sur la seconde syllabe. La musique qui ne peut pas changer, est obligée d'y suppléer par elle-même aux dépens de la prosodie et du sens grammatical.

Remarquez enfin que dans les mêmes vers de deux pieds que j'ai cités au §. 282, les deux derniers sont de trois. C'est une faute. Ce changement inattendu, et fait sans aucun motif, doit troubler la marche de la musique.

Je pourrais citer un grand nombre de fautes semblables dans les airs et les duo de cet auteur.

---

## COMPARAISON DES VERS EXPOSÉS AVEC CEUX DE LA LANGUE LATINE.

§ 288. Les petits vers italiens et français, et tous ceux dont nous parlerons ci-après, ont été modelés sur les vers grecs et latins. Parfaitement semblables entre eux, ils le sont aussi à ceux des anciens : leur coupe, le nombre des syllabes, l'arrangement des accens y sont les mêmes : l'oreille y sent partout la même harmonie.

Le P. *Affò* fait voir qu'il a été facile aux langues vulgaires d'adopter les vers des Latins. Dès qu'on ignora tout-à-fait la prononciation latine, on commença à prononcer le latin sans quantité prosodique (1). Alors on ne put goûter d'autre harmonie des vers latins que celle qui dépendait des accens toniques ou aigus, et qui y étaient distribués dans une proportion musicale. L'oreille vivement frappée par ces accens a pu en contracter l'habitude et transporter l'harmonie des vers latins dans les langues vulgaires, qui commençaient à se former de la corruption de la langue latine. Ainsi *Castelvetro* démontre que les vers endécasyllabes italiens dérivent du phaleuque, du saphique, du coriambe asclépiade des Latins.

---

(1) On ne distinguait plus les longues des brèves. Ainsi *Muratori* dit: *Frustrà intentà aure nunc quæro cur vox* mala *sivè res mala diversam temporis rationem habeant à* mala, *id est poma, aut gena, quum utriusque vocis sonus idem mihi sit : alius autem secundùm prosodiæ leges habetur.*

§ 289. Par le témoignage de Pétrarque, cité à la page 13, *Préc. histor.*, on peut même soutenir que notre genre de versification était employé anciennement chez le vulgaire des Romains qui, soit par ignorance, soit par négligence, imitait et composait des vers latins, sans faire usage de ce raffinement d'harmonie qui dépendait de la quantité prosodique.

En effet, le célèbre *Lud. Ant. Muratori*, (*Antiq. histor.*, tom. 3, Dissert. 40), distingue deux genres de poésie chez les anciens Grecs et Romains. *Itaque*, dit-il, *duplex poeseos genus olim exsurrexit, alterum antiquius, sed ignobile ac plebeium; alterum nobile et à doctis viris excultum: illud rhythmicum, istud metricum appellatum est.* (Voy. § 153.) *Metrum, inquam, hoc est rigidæ prosodiæ leges, quas perfecta poësis sequitur..... Rhythmica poesis non propterea defecit apud Græcos, atque Latinos: quum enim vulgus indoctum, et rustica gens poetam interdum agere vellet, neque legibus metricis addiscendis par esset, quales poterat versus efformare perrexit, hoc est rhythmo contenta, metrum contempsit.* Cet auteur démontre que la versification des langues vulgaires est la même que la rhythmique des Latins; et qu'elle n'est différente de la métrique que par la seule raison qu'elle ne tient pas compte de la prosodie, qui rendait les vers plus raffinés et plus savans.

La poésie rhythmique était appelée *incondita*, c'est-à-dire, *rustica et incompta*, la même que cet *incondita* de Virgile, (Ecl. 2, et lib. 2, Géorg.), et la même que ce mot *rustiea* de Tibulle, (lib. 2, Eleg 2), lorsqu'il dit:

*Agricola assiduo primùm lassatus aratro*
*Cantavit certo rustica verba pede.*

et la même enfin dont Horace dit: (*Voy.* § 109).

*Non quivis videt immodulata poemata judex:*
*Et data Romanis venia est indigna poetis.*

En comparant les vers italiens avec ceux des Français, il est conforme au plan de mon ouvrage de rapporter les uns et les autres à la versification des Latins, et d'en découvrir la ressemblance frappante.

§ 289 *bis*. Je ne m'appesantirai pas beaucoup sur cet article de comparaison des monomètres italiens et français avec ceux des latins. Je n'en trouve aucun exemple entre les dix-neuf genres différens de vers dont Horace s'est servi pour ses Odes. On trouve souvent le monomètre latin qui répond à notre *quinario*, mêlé avec de grands vers endécasyllabes, comme dans les suivans :

*Jam satis terris nivis atque diræ*
*Grandinis misit pater : et rubente*
*Dextera sacras jaculatus arces*
» *Terruit urbem.*

et dans ceux-ci appelés saphyques

*Pindarum quisquis studet æmulari*
*Jule, ceratis ope dedalæa*
» *Nititur pennis*, etc.

§ 290. Dans les élégies latines de l'Hollandais Jean II, j'en trouve une qui est formée toute entière de ces petits vers. J'en citerai quelques-uns pour faire sentir le même rhythme, la même marche, la même harmonie qu'on observe dans les *quinarii* italiens et français :

*Omnibus horis*
*Nemo beatus :*
*Lubrica sors est,*
*Nescia certa*
*Sede morari.*

*Quum stat in imo*
*Tendit in altum,*
*Quum stat in alto*
*Tendit ad imum*, etc.

L'image des vers *quinarii* des langues modernes est très-frappante dans ces monomètres.

Je trouve l'exemple du vers *senario* exposé au § 274 dans le vers latin trochée appelé en italien *itifalico* :

*Bacche junge tigres,*
*Pange plectro carmina.*

L'hymne de l'église

*Ave Maris stella*
*Dei mater alma*, etc.

appartient à ce rhythme trochée de trois pieds.

ARTICLE

## ARTICLE II.

### DU VERS QUI EN ITALIEN S'APPELLE *SETTENARIO.*

§ 291. Si à chacun des monomètres, dont nous avons parlé, on ajoutait encore un, ou deux ou trois autres pieds, ces monomètres deviendraient des vers légitimes et réellement tels (§ 234 et suivans). Selon mon système, c'est au présent article que commencent les vers proprement dits. Ces vers peuvent être composés d'un nombre pair ou impair de syllabes et de pieds, ce qui est intéressant à observer, comme nous le verrons dans l'Appendice de l'art. V.

§ 292. Le vers italien *settenario* ou de sept syllabes, dont on fait un grand usage même dans les matières graves et sublimes, demande l'accent sur la quatrième syllabe, outre l'accent *commun* qui tombe constamment sur la sixième, et qu'on ne peut pas changer (§ 249). Souvent il a l'accent sur la quatrième et la seconde syllabe, et alors ils est très-doux et harmonieux.

EXEMPLE.

*Tronco*....... Che vino è quél colà[6] ?

*Piano*......... In un gravòso affânno[7].

*Sdrucciolo*.... Ò liquor dôlce, e amábile[8].

§ 293. Le vers *settenario* est le plus commode de tous, car il se contente seulement de l'accent *commun* : et il sera toujours un beau vers, même sans les accens désignés dans le § précédent. C'est à cause de cette facilité de construction que ceux qui improvisent se servent souvent de cette espèce de rhythme. Ce vers est très-ancien dans

la versification italienne, comme on le voit par les vers anciens de *Messer Ruggeri*, cités par le *Trissino* :

In un gravoso affanno
Ben m' à gittato amore:
E non mi tengo a danno
Amar sì alto fiore.
Ma ch' io non sono amato,
Amor fece peccato.

Plus on observe la règle des accens, plus il est doux et coulant, comme dans les vers suivans de l'abbé *Metastasio* :

Vedrái ridótto in cénere
Il túo nascénte impéro:
Ignóta al pássaggéro
Cartágine sarà.
Se a tè del mío perdóno
Meno è la mórte acérba,
Non mériti supérba
Perdóno nè pietà.

Mais si l'on néglige ces accens le vers devient très-grave, comme dans les vers suivans de *Chiabrera* :

Sulla primiera uscita
Dell' eolia caverna
Austro appena è fremente;
Indi vien sì possente,
Che a sua voglia governa
La salsa onda infinita.
Misera la sua vita
Che tra mezzo il viaggio
Spande l' umide vele.

Exemple d'une ode anacréontique en vers *settenarii*, faite par le sicilien *Meli*.

## LA GORGE.

'Ntra ssù Pittuzzu amabili,
Ortu di Rosi, e Sciuri,
Dui mazzuneddi Amuri
Cu li soi mànu fà.
Ci spruzza poi cu l' ali
Li fiocchi di la nivi;
'Ntriccia li vini, e scrivi:
Lu Paradisu è ccà (1).

'Ntrà ssù. *In cotesto.*
Pittuzzu. Diminutif du mot *petto.*
Mazzuneddi. *Mazzonetti.*
Manu. *Mani* (les mains.)
'Ntriccia. *Intreccia.*
E' ccà *E' qui.*

(1) Les Italiens sont d'accord que l'auteur s'est surpassé lui-même dans la composition de ces deux beaux couplets.

Ma un' importuna nuvula
M' ottenebra lu Celu;
Appena 'ntra lu velu
Nà spiragghedda c' è.
Armata d' una spingula,
Chi pari na laparda,
Modestia si lu guarda.
Ch' è rigurusa, oimè!
Un' Amurinu affabili
L' ammutta a jiri a mia;
Ma l' autra, oh tirannia!
Turnari poi lu fà;
Pietusu a li mei lagrimi,
Chiddu lu spinci arreri;
Ma torna poi 'nnarreri,
E sempri veni, e và.

Li sguardi si sammuzzannu.
'Ntra dda spiragghia nica;
Ed idda li nutrica,
Li pasci quantu pò:
Idda la menti guida
A li biddizzi arcani;
Ni teni vivi; e sani
Lu sulu ajutu sò.
Si mai sintisti affettu,
O Zefiru amurusu,
Lu velu suspittusu
Allarga un pocu chiù;
E si lu tò nun basta
Alitu dilicatu,
Pigghiati lu miu sciatu,
E servitinni tù.

Na spiragghedda c' è. *Un piccolo spiraglio vi è!*
Spingula. *Spillotto.*
Nà. *Una.*
L'ammutta ec. *Lo spinge verso di me.*
Autru. *Altro*
Chiddu. *Quello.*
Arreri. *Di bel nuovo.*
'Nnarreri. *In dietro.*
Si Sammazzanu. *Si attuffano.*
Ntra dda. *In quella.*
Nica. *Piccola.*
Idda : *Essa.*
Sò. *Suo.*
Suspittusu. *Ostinato.*
Pigghiati, etc. *Prendi il mio fiato.*

---

## ANALYSE DU MEME VERS *SETTENARIO* MESURÉ PAR PIEDS.

§ 294. Le vers *settenario* appartient au rhythme iambe (§ 204); il n'est qu'un composé de trois pieds. La *battuta* de chaque pied présente à l'oreille l'image de la *battuta* musicale double : elle commence en levant et finit en frappant.

Trois pieds iambes font six sillabes : la septième syllabe de ce vers n'est que surabondante et superflue à l'essence du vers.

§ 295. Nous avons parlé (aux § 251 et 260) du vers *quinario* c'est un iambe de deux pieds, et non pas un vers; il est un monomètre. Ajoutez-lui un autre pied semblable, le rhythme sera parfaitement déterminé, et ce sera un véritable vers de trois pieds (§ 237); tel que le *settenario*. C'est du vers *settenario* que commencent les vers italiens.

§ 296. Exemple:

Siăm nāvĭ all' 'ōndĕ algēnti
Lăsciātĕ in ābbăndōno:
Impētŭōsĭ vēnti
I nōstrĭ affēttĭ sōno:
(1) Ogni piăcēre è ŭn scōglio,
(1) Tutta lă vita è ŭn mār.
Bĕn quāl nŏcchiero ĭn nōi
(1) Veglia răgiōn: mă pōi
Pŭr dāll' ŏndōso ŏrgōglio
Sĭ lāsciă trāspŏrtār. *Metast.*

§ 297. Voilà la véritable nature de ces vers qui imitent parfaitement ceux de la musique, dont la marche du rhythme est de trois en trois *battute* à deux tems, frappant toujours à la fin de chaque mesure. C'est sur ce principe que les grammairiens ont senti par la force de l'oreille (mais sans en développer la raison), et ont établi pour règle que le vers *settenario* a besoin de l'accent tonique sur la seconde et sur la quatrième syllabe, pour devenir très-doux et très-coulant (§ 292). Je vais en donner la raison qu'eux tous (excepté le *P. Sacchi*) ont ignorée jusqu'à présent.

§ 298. Puisque le *settenario* véritable et légitime est un composé de trois pieds iambes, on voit sans effort

---

(1) On a remarqué que les mots *ŏgnĭ*, *tŭttă*, *vēgliă* sont des iambes renversés, c'est-à-dire sont des *trochées*. Nous avons déjà observé que cela ne dérange point le rhythme qui se manifeste assez par la ressemblance des deux derniers pieds. Le vers devient plus grave (§§ 212, 241); mais lorsqu'on chante ces vers, la prosodie en sera blessée; car la musique, toujours constante dans sa *battuta*, réclame son accent, et le chanteur, au lieu de prononcer *ógni*, *tútta*, *véglia*, prononcera *ognì*, *tuttà*, *veglià*. Je n'avance ici que ce qu'il est facile de voir en pratique. Il est vrai cependant que les musiciens habiles tâchent de parer à ce défaut de prosodie.

qu'il doit avoir l'accent tonique, ou le tems fort sur la seconde, la quatrième et la sixième syllabe, comme

v —, v —, v —.

§ 299. Mais expliquons maintenant pourquoi ce même *settenario* se contente du seul accent commun (§ 293): et pourquoi il acquiert de là plus de gravité et de noblesse? C'est parce que dans des vers si courts le troisième pied seulement décide de la nature du rhythme. L'oreille, sans en être beaucoup offensée, se contente d'attendre jusqu'à la fin la percussion de l'accent qui décide de l'harmonie. Et puisque le premier et le second pied iambe sont suppléés par d'autres pieds à deux tems qui empêchent la régularité de la *battuta* propre du rhythme, il s'ensuit que la marche de ces mêmes pieds, contrariée par les accens, loin d'être coulante et facile, sera retardée; et par sa lenteur acquerra un caractère de gravité: comme

La salsa onda infinita.
Spande l' umide vele.

§ 300. Cette liberté de négliger les accens dans le vers *settenario* est absolument permise dans la poésie qu'on déclame sans être chantée; mais lorsqu'il s'agit d'associer ces vers à la musique, la chose est bien différente: car on est alors dans le cas de voir les mesures du vers soumises à la rigeur des *battute* musicales, de faire répondre les accens des uns aux accens des autres. La musique est un art dont les lois sont bien plus sévères que celles de la poésie. Ainsi le poëte, en composant ces petits vers, est obligé de sacrifier tous les égards poétiques à la mesure du chant, s'il ne veut pas que la musique sacrifie à l'ordre de ses mesures la prosodie de la langue.

§ 301. D'après ce principe qu'on ne peut contester,

on peut établir comme un règle sûre que les vers *settenarii* qui doivent être chantés exigent les accens sur la quatrième et la seconde syllabe ; c'est à ces lois que l'abbé Métastase assujettit sa versification dans ses drames ; ses airs sont un chant avant même d'être chantés :

Dovea svenarti allora
Che apirsti al dì le ciglia :
Dite, vedeste ancora
Un padre ed una figlia,
Perfida al par di lei,
Misero al par di me ?
L' ira soffrir saprei
D' ogni destin tiranno ;
A questo solo affanno
Capace il cor non è.
*Catone in Utica.*

So che non credi estinto
In me quel genio antico,
Perchè sì spesso il dico,
Perchè tacer non so.

Un naturale istinto
Nice, a tacer mi sprona,
Per cui ciascun ragiona
De' rischi che passò.

Quelquefois il se dispense de donner l'accent à la seconde : c'est parce que cet accent dans le premier pied est le moins observé, même au sens de la musique (§ 258 à la note). Il peut donc être suppléé par un pied trochée ( -$v$ ) ou pyrrhiche ( $vv$ ). Alors le vers devient un peu moins coulant. J'admire en lui l'air suivant, où dans la première strophe il néglige l'accent sur la seconde, pour donner de la variété à ses vers, et où dans la seconde il donne aux vers l'accent sur la seconde syllabe pour les rendre plus coulans. Il l'a fait avec le dessein peut-être d'imiter la marche du chant qui commence, et se termine ordininairement par l'*allegro*.

L' ape e la sérpe spésso
Suggon lo stésso umóre :
Ma l' aliménto stésso
Cangiándo in lór si vá.

Che délla sérpe in séno,
Il fiór si fá veléno ;
In sén dell' ápe il fióre
Dolce liquór si fá.

302. Les Romains appelaient ce vers *saturnium*, comme pour indiquer que dans l'heureux siècle d'or les

bergers et les bergères faisaient usage de ces vers pour chanter leurs chansons. Il est en effet très-propre au chant : c'est de vers *settenarii* que sont composés la plupart des airs dans les drames pour la musique. Ils ont été adoptés, pour les petits poëmes en style anacréontique, par Louis *Savioli*. Ils brillent et font les délices des littérateurs dans les poésies des auteurs italiens, Laurent *Pignotti*, le chevalier *Rossi*, etc. (1).

(1) Les accens du vers *settenario* sont placés avec liberté : ils n'ont aucune règle déterminée, excepté celle de l'accent *commun*, qu'il est impossible de pouvoir changer, comme nous l'avons observé au § 249 et ailleurs; mais lorsqu'ils sont destinés au chant, il faudrait, à mon avis, leur assigner un accent déterminé qui gardât constamment la même place au moins par chaque strophe de l'air : en un mot, il faudrait que les pieds iambes dont le *settenario* est composé fussent décidés, et sans aucun pied de supplément. Comme le rhythme de la musique est uniforme (§ 190), son accent serait souvent en contradiction avec celui de la langue, si les vers ne gardaient constamment le même rhythme.

Il est vrai que les musiciens habiles ont des ressources pour concilier ensemble ces deux accens, et que les meilleurs poëtes s'écartent souvent de la règle que je propose; mais il n'en est pas moins vrai que l'irrégularité qui en dérive, gêne le chant et le compositeur de la musique, comme je le ferai mieux voir dans la suite, et qu'il est plus à propos de se tenir à la régularité que je propose. Or, puisqu'il est plus à propos, je ne vois pas pourquoi les poëtes ne s'assujétissent pas à cette règle utile et commode pour le chant, en supposant que c'est à la musique qu'ils se proposent de destiner les paroles : *verba socianda chordis*.

## COMPARAISON DU VERS *SETTENARIO* AVEC CELUI DE LA LANGUE FRANÇAISE.

§ 303. Les Français qui, comme nous l'avons remarqué souvent, mesurent leurs vers par le masculin, appellent le *settenario*, vers de *six syllabes* : en effet il n'est que de trois pieds iambes qui frappent six fois l'oreille par six coups de la voix, dont trois sont faibles et trois sont forts. La septième syllabe, nous l'avons déjà dit, est une syllabe surabondante.

Ce vers répond parfaitement au *settenario* italien : comme lui, il se contente du seul accent commun : comme lui, il devient harmonieux s'il a l'accent aussi sur la quatrième syllabe; et comme lui il devient très-doux et harmonieux, si, outre l'accent sur la sixième et la quatrième, il garde l'accent sur la seconde syllabe.

EXEMPLE :

Tronco, ou masculin. . . . . *A soi-même odieux*[6],
Piano, ou féminin . . . . . . *Le sot*[2] *de tout*[4] *s'irrite*[6].
Piano. . . . . . . . . . . . . . . *En tous lieux il s'évite*[6],
Tronco. . . . . . . . . . . . . . *Et se trouve en tous lieux*[6].

§ 304. De ces quatre vers le seul

Le sot[2] de tout[4] s'irrite[6]

est le plus coulant et le plus harmonieux; car, il a l'accent sur la seconde et sur la quatrième. Les trois autres sont moins coulans, et beaucoup plus graves et plus soutenus, faute de ces deux accens (1).

(1) Je trouve des vers du vieux français qui semblent *settenarii*, faits par Otfridus, qui vivait au milieu du 9^e siècle; ils contiennent les

§ 305. Il est composé de trois pieds iambes, aussi bien que l'italien (§ 294) : comme

*Lĕ sōt-dĕ toūt-s'īr-rīte.*

Exemple de vers suivis, pris de la tragédie d'*Atis*, de Quinault :

*D'une cŏnstānce ĕxtrēme*
*Un ruisseau suit sŏn coūrs;*
*Il en sĕrā dĕ mēme*
*Dŭ choīx dĕ mēs ămōurs,*
*Et du mŏmēnt quĕ j'āime*
*C'ĕst pōur aĭmēr toŭjoūrs.*

Du même Quinault dans la tragédie de *Cadmus* :

*Amāns, aĭmēz vŏs chāînes,*
*Vŏs sōins ĕt vōs soŭpīrs;*
*L'ămōur, suĭvānt vŏs pēines,*
*Mĕ jūrĕ vōs plāisīrs.*
*Il cāusĕ dēs ălārmes,*
*Il vēnd biĕn chēr sĕs chārmes,*
*Māis pōur ŭn sī grānd biēn*
*Tous les maux ne sont rien.*
*Săns ūne ăimāblĕ flāme*
*Lă vie ĕst sāns ăpās :*
*Quĭ pēut toūchēr ŭne āme*
*Qu'ămoūr nĕ toūchĕ pās ?*
*Il caūsĕ dēs ălārmes,*
*Il vēnd biĕn chēr sĕs chārmes;*
*Māis poūr ŭn sī grănd biēn*
*Tous les maux ne sont rien.*

D'Alex. Pirron dans son opéra comique *Le fâcheux veuvage* :

*Je l'aime et je l'honore :*
*Calmez votre courroux !*
*Seigneur, je vous implore,*
*Pour un sujet plus doux, etc.*

Remarquez que dans la plupart de ces vers les accens

---

louanges de la nation française, et j'en transcris ici quelques-uns pour y faire voir une harmonie frappante qui résulte de la combinaison des accens dans la plupart de ces vers :

Sie sint so same chuani
Selb so thie Romani,
Au thaif man thas ouch redinon
Tas Kriachi mes giumideron
Sie eigen in zi nuzzi.
Do samalicho vnizzi.
In felde ioh in walde
So sint sie sama balde, etc.

M. Pasquier en a fait l'explication suivante :

*Les Français sont aussi preux ou braves*
*Comme les mêmes Romains :*
*On ose bien aussi en dire cela,*
*Que les Grecs ne contradiront.*
*Ils ont avec grand avantage*
*Bon esprit et entendement,*
*Soit en pleine campagne ou ès-forêts,*
*Ils sont partout valeureux,*
*Et leurs richesses leur suffisent,* etc.

sont bien marqués sur la seconde et la quatrième syllabe, c'est-à-dire que les pieds iambes sont bien décidés : on le sent bien à leur douce harmonie : ils sont très-commodes pour la musique.

Quelques vers sont défectueux sous le rapport de ces accens : alors, moins commodes pour la musique, leur prosodie sera en contradiction avec le chant. Mais puisqu'on a pu observer exactement la mesure métrique dans la plus grande partie de ces vers, qui voudra contester qu'on ne pourrait soutenir la même exactitude dans les autres ?

§ 306. Sans que je m'engage à comparer avec ce vers français toutes les autres règles et observations que j'ai faites sur le *settenario* italien, il suffit de dire en un mot qu'elles conviennent parfaitement au *settenario* français, comme mes lecteurs pourront l'observer par eux-mêmes.

§ 307. De tout ce que nous avons observé sur la nature du vers *settenario* qui est réellement le même dans les deux langues italienne et française, on peut avancer franchement, qu'il est plus facile aux Français qu'aux Italiens d'obtenir dans cette espèce de vers l'exacte mesure et l'harmonie qui puisse se concilier avec la mesure musicale. La raison en est, que ces sortes de vers sont composés de pieds à deux tems en rhythme iambe : or la langue française, par son propre génie, abonde immensément en pieds iambes, pendant que l'italienne est riche en pieds trochées, comme nous l'avons observé aux §§ 44, 45, 46, et comme personne ne peut l'ignorer. Il est donc évident que la langue française par cette abondance de mots iambes peut, mieux que l'italienne, combiner facilement trois pieds pour former le vers *settenario* très-harmonieux.

§ 308. Quelque petit esprit italien sera scandalisé de cette

conclusion. Qu'il tâche au moins de m'éclairer sur les règles de logique qui peuvent la rendre illégitime.

---

## CONTINUATION DU MÊME ARTICLE II.

### DU VERS ITALIEN

### DIT *MARTELLIANO* OU *ALESSANDRINO*.

§ 309. Deux vers *settenarii* réunis ensemble, et placés de suite dans l'écriture, forment ce qui en italien s'appelle vers *martelliano* ou alexandrin : comme dans l'exemple suivant pris de la comédie de *Goldoni*, dont le titre *la Peruviana*, act. IV, sc. 3. *Deterville* parle à *Zilia :*

« Perchè sfuggirmi ingrata? - Zilia perchè sfuggirmi?
» Non mi chiamar nemico - se amante non vuoi dirmi,
» Ai tu rossor ch' io sappia - ch' ami un amante infido?
» Colpa non à il tuo core - che di costnaza è nido.
» Ma s' ei crudel ti lascia - s'altra bellezza onora,
» Vendica i torti tuoi, - volgiti a chi ti adora. »

§ 310. On les appelle *alessandrini*, parce qu'ils ne sont que l'imitation parfaite des vers héroïques français dits *alexandrins*, que les Français eux-mêmes ont imité d'une ancienne rapsodie qui célébrait la vie d'Alexandre-le-Grand, comme l'observent l'abbé Fauchet et Pasquier.

On les appelle *Martelliani* du nom de l'auteur italien Jacques *Martelli*, savant très-ingénieux, qui voulant soutenir que le vers italien-héroïque n'était un vers qu'en grace de la rime, voulut introduire et emprunter pour la poésie italienne les vers alexandrins français, dont il reconnut l'harmonie et la gravité digne des vers tragiques. « E' forza confessare, disait-il, che il lor verso alessandrino (il parle du vers héroïque des Français), » avvegnacchè d'un suono non molto ritondo o colante, è

» assai comodo per la sua lunghezza ad esprimere inte-
» ramente qualunque difficile sentimento : à le rime che
» per esser troppo contigue dovrebbero stomacare con
» troppa dolcezza, scemando ancora la gravità, e la
» maestà de' ragionamenti; pur tuttavia non lo fanno,
» mercecchè non si ascoltano così da vicino come si ve-
» dono; e dall' una rima interponendo una distanza di
» dodeci sillabe, non viene ad essere infastidito dall'
» uniformitá di troppo frequenti cadenze, la correspon-
» denza delle quali è pur interrotta nel recitarli colla po-
» satura che interviene sulla sesta, o sulla settima, etc. »

Dans cette persuasion il composa ses tragédies en vers alexandrins, comme on peut le voir dans ses tragédies *La Perselide, Procolo, Ifigenia in Tauro, et Rachele.*

Quoique Jacques *Martelli* ait pu avoir beaucoup de raison d'admirer, et d'imiter les vers alexandrins des Français; il a eu cependant un très-grand tort de mépriser notre vers héroïque-italien, si admiré par les étrangers mêmes.

§ 311. Ce nouveau genre de versification plût aux Italiens, et trouva beaucoup d'imitateurs : le célèbre *Goldoni* et l'abbé *Chiari* s'en servirent en plusieurs de leurs comédies : on s'en sert aussi pour de petites poésies en style épistolaire, en des chapitres burlesques, et même en des matières graves : comme

Gli uomini no, ma solo la sapienza eterna
Sia in pace, o siasi in guerra noi popol suo governa.

§ 312. Ces vers, comme on voit, sont composés de quatorze syllabes; mais on est libre de les compter de sept en sept avec les mêmes règles qui ont été exposées sur le vers *settenario*. En conséquence leur rhythme marche constamment en pieds iambes jusqu'à la fin. A

mesure qu'on y néglige les accens le vers devient grave et majestueux : il devient très-doux et très-coulant, si les règles des accens sont exactement observées.

---

## COMPARAISON DE CE VERS AVEC LE VERS ALEXANDRIN DES FRANÇAIS.

§ 313. Il n'y a aucun littérateur italien qui ne soit parfaitement persuadé que l'alexandrin italien et le français sont les mêmes : leur ressemblance est frappante : l'oreille, la plus rebelle, y reconnaît la même coupe, le même nombre, la même harmonie (1). Mais ce vers en italien est un composé de deux *settenarii :* donc en français il est composé aussi de deux *settenarii.*

§ 314. La force de ce raisonnement est imposante : mais elle ne serait rien pour moi, si elle n'était confirmée par des faits, et par une application exacte sur chaque vers alexandrin-français.

Prenons, par exemple, et au hasard, ces vers de la Henriade de Voltaire :

*Ce dangereux enfant - si tendre et si cruel,*
*Tient en sa faible main - les destins de la terre,*
*Donne avec un sourire - et la paix et la guerre ;*
*Et répandant partout - ses trompeuses douceurs,*
*Ranime l'univers - et règne en tous les cœurs.*

---

(1) Le P. *Affò*, dans son Dictionnaire *della Poesia volgare italiana*, après avoir démontré que le vers alexandrin des Français est absolument le même que l'italien partagé en deux vers *settenarii*, s'écrie : « Conviene esser di stucco per non accorgersi che il settenario francese »

*Je chante Henri-le-Grand*

» à la medesima armonia, e la stessa disposizione d'accenti che à, messo » in italiano,

Io canto Enrico il grande.

Partageons en deux chacun de ces vers à l'endroit de l'hémistiche : et l'on verra tout de suite que chacune de ces parties est un vers *settenario*, c'est-à-dire de sept syllabes s'il est *piano* ou féminin, de six syllabes s'il est *tronco* ou mascnlin.

Je vais improviser quelques vers alexandrins italiens :

Madama ritornate nel vostro appaltamento.

et je place vis-à-vis l'équivalent en français, qui est une traduction de mot par mot, syllabe par syllabe, et qui fait sentir la même harmonie que celle du vers italien :

*Madame, retournez dans votre appartement.* Rac.

encore d'autres semblables :

Che incanto àvran per voi questi occhi sfortunati
Che ad un eterno pianto avete condannati ?

*Quel charme auront pour vous des yeux infortunés*
*Qu'à des pleurs éternels vous avez condamnés ?* Rac.

Io v' offro la mia mano : posso sperar ch' ancora
Con essa accetterete, un core che vi adora.

*Je vous offre ma main ; puis-je espérer encore*
*Que vous accepterez un cœur qui vous adore.* Rac.

§ 315. Ce n'est pas assez encore. L'on demande plus d'évidence : il faut prouver par le fait, que ces *septenarii* sont réellement munis des mêmes accens, des mêmes pieds iambes, selon les règles établies aux §§ 292, 293, 303, 305. Les voici :

*Cĕ dāngĕreūx ĕnfānt, Rănīmĕ l'ūnĭvērs*
*Sĭ tĕndre ĕt sī crŭēl, Et rēgnĕ en toūs lĕs cœurs, etc.*

§ 316. Ce n'est pas cependant que dans tous les hémistiches des cinq grands vers cités, et dans tous les alexandrins, dont sont composées toutes les tragédies françaises, on puisse trouver exactement trois pieds iambes : nous

avons dit que tous les vers italiens et français en général admettent des pieds de supplément (§ 212). Nous avons dit que le vers *settenario* en particulier ne demande pas cette rigueur de pieds, et d'accens; et que, pour être un bon vers, il se contente de la régularité du dernier pied seulement (§ 293), et que par cette même négligence d'accens, ce vers acquiert beaucoup de gravité et de noblesse, propres à des matières sublimes. C'est justement l'avantage inestimable de ce vers, par lequel, en s'accouplant ingénieusement avec un autre, il a pu obtenir l'honneur d'être appelé *héroïque*. Si tous les vers alexandrins (c'est-à-dire tous ces accouplemens de *settenarii*) étaient construits de manière que chacun d'eux fit sentir constamment à l'oreille les *battute* régulières de six pieds iambes, leur harmonie et leur douceur continuelle ne produiraient qu'une ennuyeuse monotonie, le style deviendrait lâche et énervé, indigne des matières nobles.

C'est donc dans les vers très-doux et très-harmonieux qu'il faut trouver l'exemple de cette exacte mesure de pieds et d'accens dans chaque hémistiche des vers alexandrins. J'en choisirai plusieurs dans les vers de l'abbé de Lille.

*Mĕcēnĕ daĭgne ĕncōr - soŭrīre ă mēs ăbēilles.*
*Cĕrēs ă cēs trăvāux - soŭrīt dŭ hāut dĕs cieūx.*
*Dĕs glēbĕs dōnt lĕ sōc - hĕrīsse ău lōin lă plāine.*
*Mais chacun d'eux ĕxīge - ŭn ārt quĭl fāut cŏnnaītre.*
*Icī lĕ Rhīn sĕ troūble - ĕt lă mūgīt l'Eŭphrāte.*
*Făisāit trĕmblĕr l'Eŭphrāte - aŭ brūit dĕ sōn tŏnnērre.*
*Lĕ vraī seŭl ēst mŏn būt - ĕt tōi seŭl ēs mŏn guīde.*
*Il faūt oŭvrīr lă tērre - ĕt mărīĕr lă vīgne.*
*Enfīn jĕ văis chāntĕr - lĕ peūplĕ indūstrieūx.*

*Dŭ fōnd dĕ sōn dĕsērt - ĕntēnd lĕs trīstĕs crīs.* Boil.
*Cĕluī quĭ mēt ŭn frēin - ă lă fūrēur dĕs flōts.* Rac.
*Quĕls chārmĕs ōnt pŏur vōus - dĕs yēux īnfōrtūnĕs, etc.*

Y aurait-il entre les savans français quelqu'un qui pût penser par hasard que ces sortes de vers, arrangés par pieds iambes, ne sont pas les plus harmonieux ? Je ne saurais le croire. D'ailleurs, chacun peut sentir par soi-même que ces pieds iambes sont tellement essentiels à la véritable harmonie des vers alexandrins, que l'oreille, si elle veut en ajuster l'harmonie à la rigueur, réclame les accens (même contre la prosodie) aux endroits où les pieds deviennent iambes : quand on déclame, par exemple, les vers suivans de Racine dans Phèdre :

*Cĕpēndănt sūr lĕ dōs - dĕ lā plăinē līquīde*
*S'ĕlēve ă grōs boŭillōns - ūnē mŏntāgnĕ hūmīde.*

Et ces autres du même auteur, dans Britannicus :

*Mădāmĕ, rētoŭrnēz - dăns vōtre ăppărtĕmēnt.*
*Nŏn, nōn, mŏn īntĕrēt - nĕ mē rĕnd pōint īnjūste.*
*Il cōmmĕnce, īl ĕst vrāi, - păr ōù fīnīt Aŭgūste.*

L'oreille, pour se donner toute l'harmonie qu'elle desire et qu'elle attend de ce rithme iambe à trois pieds, place, comme l'on voit par les signes que j'ai tracés, les accens toniques à certains endroits où ils ne conviennent pas (1).

§ 317. Cela posé, examinons si ce que dit le supplément à l'Encyclopédie, tom. 4, au mot *vers*, est vrai dans toutes ses expressions : « Notre vers héroï-
» que, dit-il, ne répond pas au vers hexamètre latin,
» comme le dit le Dictionnaire raisonné des sciences,
» arts et métiers : c'est au vers asclépiade latin qu'il

(1) « Une infinité de syllabes, dit le Supplément à l'Encyclopédie, » tom. 4, mot *vers*, changent de valeur pour favoriser l'expression et » le nombre : avantage inestimable de notre langue si l'on savait en » profiter. Les Grecs se donnaient la même licence, et l'on a fait des » figures de mots de *sistole* et *diastole*; mais les choses de sentiment » n'ont pas besoin d'autorité.»

» répond

» répond exactement ; il en a la coupe et les nombres.....
» Plus le vers français approche de l'asclépiade par le
» nombre, plus il est harmonieux. Les nombres de l'as-
» clépiade sont les spondées : les dactyles, etc. »

Le vers alexandrin italien et le français ne sont pas, et n'imitent ni l'hexamètre ni l'asclépiade latin : ils ne ressemblent qu'aux vers trimètres iambes des latins, assemblés deux à deux, dont nous parlerons ci-après dans le rapport des vers *settenarii* avec ceux des latins.

§ 318. La vérité de la versification est une : ses principes sont dans la nature ; et quand on s'éloigne de ce guide fidèle, chacun se permet de voir dans les choses ce que lui dicte son imagination échauffée. L'alexandrin français (de même que l'italien) ne répond pas, et ne peut ressembler à l'asclépiade ; car,

I. Le vers asclépiade est une mesure de quatre pieds : et nous avons vu que l'alexandrin mesuré par chaque hémistiche offre la mesure de trois pieds, et que les deux hémistiches unis ensemble, donnent la mesure de six pieds.

II. Le vers asclépiade est composé de spondées et de dactyles : ou, comme le disent les Grammairiens, d'un spondée et d'un dactyle avec une césure, et après, de deux autres dactyles : comme,

*Mece - nas ata - vis - edite - regibus.*

Mais l'alexandrin français est composé entièrement d'iambes, comme nous l'avons prouvé ; et comme il est facile de le voir à quiconque y fera attention.

III. L'asclépiade est composé de plusieurs dactyles ; mais nous avons prouvé, et d'ailleurs on ne le conteste pas, que la langue française n'a pas de mots dactyles. Donc l'alexandrin ne peut pas imiter aisément un asclépiade.

IV. Même en comparant les syllabes entre ces deux espèces de vers, l'asclépiade en donne ordinairement onze ou douze, pendant que l'alexandrin féminin n'en peut donner moins de treize.

V. L'alexandrin français peut être semblable, quelquefois, au vers pentamètre des Latins. (*Voyez* le § 477, à l'art. 7 de ce chapitre.) Mais le pentamètre est bien différent de l'asclépiade. L'alexandrin français donc qui ressemble au pentamètre, ne peut pas ressembler à l'asclépiade.

VI. Il n'est pas possible que l'oreille puisse apercevoir au moins l'ombre de ressemblance entre

*Mecenas atavis edite regibus*,

ou cet autre

*Pastor quum traheret per freta navibus*,

avec le vers français

Je chante ce héros qui régna sur la France.

VII. Si l'on compare le vers asclépiade

*Pāstŏr quūm trăhĕrĕt pĕr frĕtă nāvĭbŭs*,

avec la versification moderne, il n'est qu'un composé de deux petits vers *Quinarii sdruccioli*. (*Voyez* §§ 251 et 260).

*Pastor quum traheret*
*Per freta navibus.* Hor.

Celeste gràzia
Sopra i miei mériti. Chiabr.
Ame mostrávati
Vergine nóbile.

ou, si l'on veut, de quatre pieds dactyliques, comme dans les vers de Bernardin *Campanelli*, dans sa tragédie *Gerusalemme cattiva* :

Ma qual distruggemi-rabida furia,
E come assordami-l'orrido numero
De' carmi ond' Ecate-pallida rendesi !

Ces vers ne sont qu'une parfaite imitation des asclé-

piades latins. (*Voyez Sacchi*, Diss. 3, cap. 4, § 50, pag. 144.) Or qui, parmi les Italiens, pourrait soupçonner que le vers alexandrin français puisse ressembler à ces vers cités ?

VIII. Enfin, le même supplément, à l'endroit cité, ajoute ce qui suit : « Toutes les fois que le vers héroïque » français se divise à l'oreille en quatre mesures égales, » que ce soit de spondées, de dactyles, d'anapestes, etc. » il a le rhythme de l'asclépiade, quoiqu'il n'en ait pas » les nombres. » Tout cela est mal expliqué ; car, 1° un alexandrin à mesures spondées, au lieu de quatre pieds comme l'on croit, serait composé de six. 2°. On ne peut pas concevoir en deux vers un même rhythme, lorsque les nombres de ces deux vers ne sont pas égaux (1).

§ 319. Il est donc complètement prouvé que le vers alexandrin français, et l'alexandrin ou *Martelliano* italien, sont parfaitement les mêmes ; et que ce vers français, de même que l'italien, n'est qu'un heureux mélange de deux *settenarii*. Il est aussi évidemment prouvé que le vers alexandrin n'est, et ne peut pas être semblable au vers asclépiade des Latins, comme on le suppose sans consulter ni l'oreille, ni la nature de ce vers.

*Objection*. Ceux qui n'entendent pas au juste l'esprit de la versification générale, pourraient m'opposer que deux vers *settenarii* unis ensemble, doivent donner en tout un nombre de quatorze syllabes ; mais l'héroïque français ne compte jamais plus de douze, ou treize syllabes lorsqu'il

---

(1) Marmontel même craint beaucoup de proposer une idée chimérique, lorsque (en s'apercevant que la valeur prosodique des sons et le nombre entre ces vers en comparaison ne sont pas les mêmes) il dit qu'on peut varier le nombre de l'asclépiade dans l'alexandrin français sans en altérer le rhythme.

est féminin ; donc l'héroïque français ne peut pas être un composé de deux vers *settenarii.*

§ 320. *Réponse.* Deux vers *settenarii tronchi* qui ont toujours une syllabe de moins, (§ 292) ne donnent qu'un tout de douze syllabes ; mais s'ils sont *piani*, ils en donnent quatorze.

Mais, dira-t-on, si ces vers sont *piani*, ils ne donnent en français que treize syllabes, et jamais quatorze. Je réponds que cela doit arriver toutes les fois que ces deux vers, en terminant le premier par un *e* muet, et commençant le second par une voyelle, opèrent l'élision à l'endroit de la césure, selon les lois que les poëtes français se sont imposées inviolablement, et avec beaucoup de goût et de raison. (*Voy.* § 497 et suivans) : alors de deux syllabes on en fait une, et le grand vers de quatorze syllabes est réduit à treize, comme dans le vers suivant.

*Elle m'imposa même - un éternel silence.*

La même chose arrive en pareil cas au vers alexandrin italien qui, par l'élision se raccourcirait d'une syllabe et serait de treize : mais dans les alexandrins italiens l'élision entre les deux hémistiches, à l'endroit de la césure, n'arrive pas ordinairement : ainsi ils y comptent exactement le nombre de quatorze syllabes. (*Voy.* l'art. de la césure, § 495 et suivans.)

## CONTINUATION DU MÊME SUJET.

### OBSERVATION CRITIQUE

### SUR LA NATURE ET LES PROPRIÉTÉS

### DES VERS ALEXANDRINS FRANÇAIS.

§ 321. Le vers héroïque des Français était anciennement le vers qu'on appelle *commun*, vers parfaitement semblable à l'héroïque italien de onze syllabes, que les Français appellent de dix, en le mesurant par le masculin : au tems de Ronsard les vers héroïques n'étaient que ceux de dix syllabes.

Nous verrons ci-après, à l'art. VI, en parlant de *l'endecasillabo* ou vers d'onze syllabes, que ce vers, selon la différente position des accens, garde, en français aussi bien qu'en italien, un caractère de dignité qui peut égaler celle des hexamètres des Latins. Mais malgré cela, les Français ont choisi de préférence le vers alexandrin pour traiter des matières épiques et tragiques ; non pas sur le motif qu'ils furent dégoûtés d'un vers appelé *commun*, qu'on voudrait interpréter dans le sens *d'ordinaire* et *trivial* : il s'appelle *commun*, parce que les bergers, les vendangeurs, les agriculteurs s'en servaient communément pour leurs chansons improvisées ; ce qui fait son plus grand éloge, puisqu'il montre que la nature même nous l'a donné et nous l'a fait paraître beau. Les Français donc ont voulu préférer l'alexandrin, parce qu'ils y ont trouvé plus d'étendue, de noblesse et de gravité,

J'ai fait voir au § 310 ce que des savans italiens ont pensé en faveur de ce vers (1).

En effet, cet heureux assemblage de deux *septenarii* qui sympathisent entr'eux, qui semblent avoir besoin l'un de l'autre pour se soutenir ensemble, former un tout, et faire cadencer avec l'harmonie de ce tout, les sentimens les plus difficiles des phrases oratoires, est un des chef-d'œuvres d'invention des savans français qui ont contribué par différens moyens à créer, pour ainsi dire, des débris de la langue latine, une nouvelle langue qui doit être en effet la langue de la nature, puisque tout le monde est porté naturellement à l'admirer, à l'aimer, à l'imiter.

§ 322. Je dis plus : nous avons observé au § 293 que le vers *settenario* se contente du seul accent commun sur la sixième syllabe qui en détermine la forme, et que par là il garde beaucoup de gravité et de noblesse. Nous avons observé en même tems que ce même vers, s'il a les accens sur la quatrième et sur la seconde syllabe, acquerra beaucoup de douceur, si propre au rhythme iambe. (§ 298). Qui ne voit donc pas dans ces variétés, l'excellence du vers alexandrin qui, composé de deux septénaires, offre au poëte le double avantage de pouvoir au besoin adoucir ou affaiblir, et de pouvoir renforcer et

---

(1) Voltaire semble nous exprimer son opinion sur le caractère des vers communs et des alexandrins, dans le conte charmant des *Trois Manières*, lorsqu'il dit :

*A Pamis raconta ses malheureux amours*
*En mètres qui n'étaient ni très-longs ni très-courts :*
*Le rhythme en est facile; il est mélodieux :*
*L'hexamètre est plus beau, mais parfois ennuyeux.*

Il appelle *hexamètre* le vers alexandrin.

ennoblir à son goût avec toutes les nuances différentes, son style, et le sentiment des passions qu'il peint, et qu'il veut inspirer?

---

## OBJECTIONS
### CONTRE LE VERS ALEXANDRIN.

*Première objection.*

§ 323. Le vers alexandrin n'est qu'un composé de deux *settenarii*, dont chacun subsiste par soi-même. Il n'est donc pas un vers; de même qu'on ne peut pas appeler un vers deux endécasyllabes réunis ensemble. Que l'on place dans l'écriture ces *settenarii* sur la même ligne ou sur des lignes différentes, ils offriront toujours à l'oreille un rhythme iambe à trois mesures, ou pieds. Donc le vers héroïque des Français ne se réduit qu'à un petit mauvais vers de sept syllabes.

§ 324. *Réponse.* Si l'on fait l'analyse de tous les grands vers italiens et français, l'on verra qu'ils ne sont qu'un assemblage de petits vers; ce que je ferai voir dans chacun des articles suivans, en parlant des vers de huit, neuf, dix, et onze syllabes. Quelquefois ce mélange se fait entre deux vers d'une mesure inégale, et quelquefois ce mélange se fait entre deux vers d'une mesure égale: le vers alexandrin est compris dans ce dernier cas.

On peut m'opposer ce que nous avons observé aux § 238, 243 c'est-à-dire, que ce mélange peut avoir lieu seulement entre deux mètres qui ne sont point des vers, ou entre un mètre et un vers, mais jamais entre deux vers. Cela est vrai selon les principes établis; mais il n'est pas moins vrai que les vers *settenarii* offrent là-dessus des particularités remarquables: ils peuvent s'amalgamer ensemble

avec succès et former un tout complet qui donne l'alexandrin dont il est question. Il s'agit seulement de donner la raison de ce phénomène particulier.

I. Quoique cette raison puisse être cachée et compliquée en des motifs qu'il ne serait pas facile de développer, cela ne pourra pas autoriser à contester le fait qui souvent vaut plus que la raison. En effet, l'oreille approuve cette composition de deux *settenarii*, composition qui lui est agréable, et qui lui présente l'image d'un tout bien contourné, et d'un tout parfait.

II. La raison par laquelle l'oreille est portée à approuver et à aimer cette composition est peut-être fondée sur cette étendue raisonnable et proportionnée de l'alexandrin, étendue de douze ou treize syllabes, qui offre un juste milieu entre le peu et le trop, entre l'excès et le défaut. Un grand vers composé de deux vers de huit syllabes (1) ou de dix, présenterait à l'oreille une étendue de seize ou de vingt syllabes : l'oreille ne serait plus à la portée d'en observer l'harmonie à la fin de ce tout : elle en sentirait plutôt au milieu les cadences et l'accord entre l'un et l'autre, et déciderait à l'instant que ce qu'on

---

(1) Nous en avons même un exemple fort singulier dans la poésie latine, dans laquelle on accouplait ensemble deux vers de quatre pieds chacun, qui faisaient un tout monstrueux de huit pieds trochées. (*Ved. Sacchi*, *Dissert.* 3, § 38, *pag.* 141.) on l'appelait *vers quarré ;* tels sont les suivans :

*Appetente vere primum - quum tener virescit annus*
*Vinitorque falce tonsos - vitibus maritat ulmos.*

Ce sont des vers qui, partagés en deux, répondent aux vers *ottenarii* italiens, comme nous le dirons à l'article suivant. Il parait que les Latins ont aperçu dans l'accouplement de deux de ces vers l'idée d'un tout absolu, puisqu'ils les plaçaient de suite dans la même ligne. Et l'on veut s'étonner de ce qu'on sent que deux vers *settenarii* français donnent un tout absolu qu'on appelle *alexandrin ?*

voudrait lui présenter sous l'étendue d'un vers seul, en forme réellement deux : il n'est pas facile de lui en imposer. Il n'en est pas ainsi de l'union de deux vers *settenarii* : ils sont les plus courts entre les véritables vers ; leur passage se fait insensiblement de la nature du mètre à celle du rhythme ; et dans ce passage, ils offrent à peine, si j'ose m'exprimer ainsi, l'idée de vers ; car ils se contentent d'un seul accent : tout concourt enfin à faire une agréable illusion à l'oreille, et à la convaincre que deux *settenarii* ensemble ne font qu'un vers.

III. L'harmonie des vers qui touchent le plus sensiblement l'oreille, est sans doute celle qui dépend de la césure, laquelle permet la prononciation des accens frappans et décidés, dont l'oreille affectée sent vivement le rapport entre les tems forts et les tems faibles qui décident de l'harmonie. Si l'on y fait attention, l'on verra qu'entre toutes les espèces de vers, le seul septenaire n'a pas de césure, car il se contente de n'avoir aucune détermination d'accent.

Il est donc facile et naturel que l'oreille, accoutumée à recevoir par les césures les formes de vers, entende la nature d'un vers dans l'accouplement de deux septénaires qui offrent une césure au point précis de leur union. Dans l'étendue juste et proportionnée de douze ou treize syllabes, elle en saisit le tout, dans lequel elle distingue avec plaisir les coups les plus forts de six en six syllabes, et elle forme de ces deux petits vers ensemble un tout individuel.

Cette vérité est confirmée par ce que chacun sent en déclamant, ou en entendant déclamer les vers alexandrins. Tout ce que je viens de dire peut donner une idée de la gravité et de la noblesse dont ce vers est susceptible ; car il est formé de l'union de deux *settenarii*,

dont chacun, par une qualité qui leur est propre et exclusive, en se contentant du seul accent commun, offre une gravité héroïque. Il est évident que cette noblesse doit s'accroître encore par l'heureuse réunion de deux vers en un seul : quelle gravité en effet dans les vers suivans :

*L'astre brillant du jour à l'instant s'obscurcit.*
*Reine, l'excès des maux où la France est livrée.* Volt.
*Celui qui met un frein à la fureur des flots.* Rac.
*Pendant que tout conspire à la guerre sacrée, etc.* Boil.

IV. Qu'on ajoute à toutes ces réflexions cette dernière, qui est fondée sur le passage insensible d'un *settenario* à l'autre, passage qui se fait très-souvent par le moyen d'une élision, et qui de deux mots n'en faisant qu'un, a aussi la force de ne faire qu'un seul vers de deux.

§ 325. *Seconde objection.* Les vers alexandrins ne méritent point d'être comptés dans le nombre des vers héroïques. Leur monotonie est insupportable. Rien de plus fatigant pour l'oreille que ce retour périodique de deux finales rimées et répétées mille et mille fois : rien de plus dégoûtant pour elle que ces sortes de phrases constamment cadencées à la fin de chaque vers, que ces sortes de rimes frappant rudement l'organe à la fin de chaque couple. Ces inconvéniens, qui sautent aux yeux, et qui sont reconnus par les Français mêmes (*Voyez* Supp. à l'Encycl., tom. 4, mot *vers*), laissent à douter s'il était mieux pour la poésie française, de garder pour l'épopée plutôt l'ancien vers commun, que de choisir de préférence l'alexandrin.

§ 326. *Réponse.* Il est certain que le vers commun ou de dix syllabes, qui répond parfaitement à l'*endecasillabo* italien, aurait beaucoup de gravité et de noblesse héroïque, si on lui donnait les accens aux mêmes syllabes qu'on

les donne à l'*indecasillabo* héroïque italien, comme nous observerons après, §§ 441, 442, 444, etc.

Il est certain aussi que cette monotonie exagérée de vers, de phrases et de rimes, offense souvent l'oreille, et n'est pas digne d'un style héroïque : j'en conviens (1).

Mais, si l'on a étudié un peu les principes d'une bonne logique, il faut convenir avec moi, que le jugement porté dans l'objection sera toujours inconsidéré et indigne d'un philosophe, s'il n'est pas fondé sur l'examen de la question suivante : *Ces défauts sont-ils essentiels et inhérens au vers alexandrin ? Les bons poëtes pourraient-ils les éviter ? Les bons poëtes les ont-ils évités quelquefois ? La littérature française en offre-t-elle des exemples ? Pourrait-on caractériser comme un défaut essentiel ce qui ne dépend que du hasard et du goût, bon ou mauvais, des versificateurs ?* Voilà ce qu'il faut examiner pour avancer un jugement solide et impartial.

§ 327. Tous les vers, de quelqu'espèce qu'ils soient, de quelque langue qu'ils soient, toujours exposés à recevoir indifféremment les qualités bonnes ou mauvaises que le poëte se plaît à leur donner, sont susceptibles des défauts en question. Entre une infinité d'exemples, j'en donnerai seulement un sur les vers héroïques ita-

(1) J'en conviens; car, de bonne foi, j'y sens cette monotonie accidentelle; mais les Italiens ne pensent pas tous ainsi. Nous avons vu que les meilleurs littérateurs, en l'admirant en France, ont voulu le transplanter en Italie, quoiqu'avec moins de succès. Le P. *Gio. Ant. Bianchi*, de Lucques, avoue que le vers alexandrin dans la prononciation française, paraît *doux et varié;* mais dans la langue italienne, dit-il, il est dur et dégoûtant (*duro e stucchevole*). C'est pourquoi le P. *Bianchi* est tenté de croire que l'alexandrin français diffère de l'italien. Le P. *Affò* se moque de ce dernier avis qui, dit-il, marque une grande stupidité de l'auteur.

liens : pour comble de persuasion, je les choisirai entre des vers déliés et sans rime ; et je les prendrai d'un de nos meilleurs poëtes italiens, *Trissino*, dans sa tragédie *Sofonisba*. C'est *Sofonisba* qui parle :

Quando la bella moglie di Sicheo,
Dopo l' indegna morte del marito,
In Africa passò con certe navi,
Comprando ivi terren vicino al mare,
Fermossi e fabricovvi una cittade,
La qual chiamò Cartagine per nome.
Questa città, poichè s' uccise Dido
(Che così nome avea quella reina,)
Visse continuamente in libertate, etc.

peut-on continuer jusqu'au bout cette affreuse monotonie de vers héroïques sans bâiller d'ennui ? Allez donc conclure, s'il est possible, que les vers héroïques italiens sont monotones.

§ 328. Pour dédommager à l'instant la belle littérature italienne d'une injuste imputation qu'on pourrait lui faire à l'aspect de ces vers cités, je ne produirai pas ici les vers d'une infinité d'auteurs italiens qui se sont efforcés d'en éviter la motonie, entr'autres le célèbre *Rolli*, qui y donna une application particulière ; je me contenterai de rapporter seulement le sonnet suivant de Mons. *De la Casa*, sur le sommeil :

O sonno, o della cheta umida ombrosa
Notte placido figlio : o de' mortali
Egri conforto, oblio dolce de' mali
Sì gravi, ond' è la vita aspra, e nojosa ;

Soccorri al core omai che langue, e posa
Non àve, e queste membra stanche, e frali
Solleva : a me ten vola, o sonno, e l'ali
Tue brune sovra me distendi, e posa.

Ov' è il silenzio che il dì fugge, e il lume ?
E i lievi sogni che con non sicure
Vestigia di seguirti àn per costume ?

Lasso! che invan ti chiamo, e queste oscure
E gelide ombre invan lusingo : oh piume
D' asprezza colme! o notti acerbe e dure!

Par cet enjambement de vers, par le sens coupé à la fin de chacun d'eux, et qui s'accomplit au milieu des mêmes, la monotonie disparaît, un style grave et sublime y règne. (*Voy.* l'article de l'enjambement des vers.)

§ 329. Choisissons maintenant de semblables exemples dans les auteurs français qui ont su éviter, quand ils l'ont voulu, cette monotonie qu'on leur reproche. Voici des vers du sensible Arnaud, dans son drame, *le comte de Comminge*, sc. 1, act. 2.

*Vois sortir, vois monter des gouffres du trépas*
*Ces spectres ténébreux ! toutes ces pâles ombres*
*Me lancent... Quels regards et menaçans et sombres !*
*Du fond de ce sépulcre une lugubre voix...*
*Il s'ouvre. Quel objet ! C'est Rancé que je vois !*
*Lui qui vient me couvrir du feu de sa colère.*

Voici de semblables vers de l'abbé Delille, dans la traduction des Géorgiques : (*Voy.* la réponse à l'objection suivante.)

*Soudain le mont liquide élevé dans les airs*
*Retombe : un noir limon bouillonne au fond des mers.*

*D'autres tems, d'autres soins. Dirai-je à quels désastres*
*De l'automne orageux nous exposent les astres?* etc.

§ 330. *Troisième objection.* Cet enjambement des vers dont les Italiens se servent pour éviter la monotonie de leur *endecasillabo* héroïque, s'oppose aux règles constantes et invariables de la versification française. Un vers enjambé, disent les grammairiens, n'a ni grace ni harmonie (*Voy.* les Traités de versification des grammairiens français, ainsi que Malherbe, Boileau, etc.) Il sera donc impossible de pouvoir éviter la monotonie des vers héroïques français.

§ 331. *Réponse*. Cette difficulté, fondée sur la question de l'enjambement des vers, étend sa critique contre les vers communs qui gardent le même style que les alexandrins, en cadençant d'ordinaire une phrase pour chaque vers, et en faisant rimer les vers deux à deux.

Pour satisfaire exactement à cette objection, il faut d'abord attacher une idée nette et précise à ce mot *enjambement*. Car, si par enjambement on entend ce passage des mots au commencement du second vers, pendant qu'ils ont une liaison intime et inséparable avec les derniers mots du premier vers, tels que les adjectifs avec leurs substantifs, les participes et les prépositions avec leurs rapports, etc.; en ce cas les Français, en évitant ces enjambemens, pourraient avoir moins de tort qu'on ne pense : mais d'ailleurs, il n'en faut pas tant pour éviter la monotonie. Si au contraire on entend par enjambement ce passage de mots qui suspend le sens et coupe en parties les phrases entre un vers et l'autre, avec la modération nécessaire pour n'en point altérer le sens et ne point offenser la raison, en ce cas je dis que les Français ne réprouvent pas l'enjambement des vers; et je pourrais produire à l'appui de ce que j'avance, une infinité d'exemples tirés de leurs meilleurs auteurs.

§ 332. La monotonie qu'on reproche aux alexandrins français, ne porte pas à l'oreille cet insupportable dégoût au degré qu'on se plaît à exagérer : de légères corrections, *la plus petite suspension*, comme s'exprime Marmontel, suffiraient pour la faire disparaître. Elle consiste, 1° dans le retour périodique de la rime; 2° dans la cadence perpétuelle de chaque phrase à la fin de chaque vers. Le premier défaut ne peut être trop sensible, parce qu'entre la première rime et la seconde, il s'écoule un

espace considérable de tems qui est employé pour la prononciation de douze syllabes, qu'entre ces mêmes syllabes on trouve l'espace vide qui est causé par la césure, en sorte que l'idée de la rime va s'affaiblir dans l'imagination.

Mais le second défaut, c'est-à-dire la fréquente cadence des phrases renfermées dans chaque vers, est plus sensible, et rend plus sensible le premier: je vais m'expliquer. Qu'on déclame les vers suivans de l'auteur de la Henriade;

*Descends du haut des cieux, auguste Vérité,*
*Répands sur mes écrits ta force et ta clarté:*
*Que l'oreille des rois s'accoutume à t'entendre:*
*C'est à toi d'annoncer ce qu'ils doivent apprendre.*

voilà de beaux vers; mais ils sont monotones: chacun d'eux est cadencé et complété par une idée; chaque vers peut subsister de lui-même. Cette régularité est fatigante; elle a de plus le défaut de rendre plus sensible la monotonie de la rime; car chaque vers subsistant par soi-même, donne le tems d'appesantir sur la rime et de la faire éclater; elle frappe alors de toute sa force l'organe de l'oreille, et le blesse. Otez cette première régularité monotone, et la seconde tombera d'elle-même.

En effet, qu'on déclame ces vers de Racine:

*Cependant sur le dos de la plaine liquide*
*S'élève à gros bouillons une montagne humide.*
*L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,*
*Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.*

le sens qui n'est terminé ni après la rime du mot *liquide*, ni après celle du mot *yeux*, hâte le cours de la prononciation, pour se réunir au second vers, et semble couvrir la force de la rime qui en ce cas caresse légérement l'oreille.

§ 333. On voit donc que pour éviter les reproches de cette monotonie, qui dépend seulement du goût des poëtes, on n'a qu'à composer des vers avec telle précaution, que le sens qu'on veut exprimer, aille se terminer tantôt au bout de deux vers, tantôt au bout de trois, tantôt au bout de deux et demi, tantôt au bout d'un et demi, selon que le sens et le bon goût l'exigent.

Dans les tragédies on peut avoir soin de partager la rime, moitié pour un acteur, et moitié pour un autre, etc.

Cette précaution n'est pas même nécessaire partout; car ce serait donner dans un autre excès. Le poëte qui a une oreille sensible, choisira le moment favorable pour rompre la monotonie qui commence à se manifester; il devra de tems en tems couper le vers pour en varier la cadence. C'est la même méthode que les poëtes italiens ont suivie dans leurs poëmes : les Français font en effet de même, mais monis souvent. Ils le laissent desirer long-temps par l'oreille qui l'attend; mais lorsque cette interruption a lieu, l'oreille en ressent un charme inexprimable; l'éloquence reprend son sublime, et l'on semble vouloir pardonner au poëte ces défauts qui sont rachetés par une agréable surprise. En voici quelques exemples:

*A travers deux rochers, où la mer mugissante*
*Vient briser en courroux son onde blanchissante,*
*Dieppe, aux yeux du héros offre son heureux port.*
*Les matelots ardens s'empressent sur le bord.*

*Sur les bords fortunés de l'antique Idalie,*
*Lieux où finit l'Europe et commence l'Asie,*
*S'élève un vieux palais respecté par les tems:*
*La nature en posa les premiers fondemens.*

*L'or de ses blonds cheveux qui flotte au gré des vents,*
*Tantôt couvre sa gorge et ses trésors naissans,*
*Tantôt expose aux yeux leur charme inexprimable.*
*Sa modestie encor la rendait plus aimable.* ... Volt.

Dans

Dans ces mêmes morceaux il reste à desirer que le quatrième vers ne soit pas toujours isolé, et que plutôt il aille terminer le sens de la phrase à la moitié ou à la fin d'un cinquième vers, comme je le ferai voir dans l'exemple des vers de Boileau, et de l'abbé Delille, ci après, § 335.

§ 334. Les vers suivans de Racine, dans son Iphigénie, au commencement du premier acte, ne pourraient pas, à ce que je pense, élever les cœurs à cette sublimité où l'on se sent ravir lorsqu'on les entend déclamer, s'ils n'étaient combinés de la manière que je propose :

ARCAS.

*C'est vous-même, seigneur! .....*
*Les vents nous auraient-ils exaucés cette nuit?*
*Mais tout dort, et l'armée, et les vents, et Neptune.*

AGAMEMNON.

*Heureux qui, satisfait de son humble fortune,*
*Libre du joug superbe où je suis attaché,*
*Vit dans l'état obscur où les dieux l'ont caché!*

Si je ne me trompe, l'effet admirable que produisent ces vers, ne pourrait pas avoir lieu si la rime ne restait suspendue au dernier vers d'Arcas, et si le premier vers d'Agamemnon, en rimant agréablement avec l'autre d'Arcas, n'allait terminer le sentiment de la phrase à la fin du troisième.

Voici un autre exemple du même auteur dans sa tragédie de Britannicus, act. 5, sc. 6. C'est au moment où Agrippine apprend la mort du héros de la pièce :

BURRHUS.

*Et j'allais accablé de cet assassinat,*
*Pleurer Britannicus, César, et tout l'état.*

AGRIPPINE (en voyant Néron).

*Le voici. Vous verrez si c'est moi qui l'inspire. ——— —.*

NÉRON.

*Dieux! .........*

AGRIPPINE.

*Arrêtez, Néron : j'ai deux mots à vous dire :*
*Britannicus est mort. Je reconnais les coups,*
*Je connais l'assassin.*

NÉRON.

*Et qui, madame?*

AGRIPPINE.

*Vous* (1).
*Narcisse a fait le coup, vous l'avez ordonné.*

NÉRON.

*Madame!... Mais qui peut vous tenir ce langage?....*

NARCISSE.

*Hé, seigneur! ce soupçon vous fait-il tant d'outrage?*
*Laissez les pleurs, madame, à vos seuls ennemis;*
*Qu'ils mettent ce malheur au rang des plus sinistres :*
*Mais vous......*

AGRIPPINE.

*Poursuis, Néron, avec de tels ministres,*
*Par des faits glorieux tu vas te signaler :*
*Poursuis. Tu n'as pas fait ce pas pour reculer.*
*Ta main a commencé par le sang de ton frère;*
*Je prévois que tes coups viendront jusqu'à ta mère.*

Dans le même Britannicus, act. 5, sc. 1, Albine parle à Agrippine :

ALBINE.

*Tout lui parle, madame, en faveur d'Agrippine,*
*Il vous doit son amour.*

AGRIPPINE.

*Il me le doit, Albine.*

Dans Mithridate :

*Je fuis : ainsi le veut la fortune ennemie...*
*Je suis vaincu. Pompée a saisi l'avantage*
*D'une nuit qui laissait peu de place au courage.*

Dans Phèdre :

*Voilà mon cœur : c'est là que ta main doit frapper.*
*Impatient déjà d'expier son offense,*
*Au-devant de ton bras je le sens qui s'avance.*
*Frappe...*

---

(1) Je sens dans ce mot *vous* le même sublime qu'on remarque dans le *moi* prononcé par Médée dans la tragédie de ce nom; cependant

On peut trouver une infinité d'autres exemples dans Voltaire et Racine.

§ 335. Souvent on admire dans les vers français un certain ménagement de rime, dans le passage que l'on fait d'une matière dont on a parlé, à une autre tout-à-fait différente : il consiste dans l'adresse à ouvrir la rime à la fin du dernier vers de la matière déjà terminée, et d'accomplir cette rime à la fin du premier vers de la nouvelle matière qu'on va exposer, ce qui présente une variété qui flatte beaucoup l'oreille. Entre une infinité d'exemples de différens auteurs, j'en choisirai deux dans l'art poétique de Despréaux :

*Que ce style jamais ne souille votre ouvrage.*
*Imitons de Marot l'élégant badinage,*
*Et laissons le burlesque aux plaisans du Pont-Neuf.*
*Mais n'allez point aussi sur les pas de Brébœuf,*
*Même en une Pharsale, entasser sur les rives*
*De morts et de mourans cent montagnes plaintives.*
*Prenez mieux votre ton : soyez simple avec art,*
*Sublime sans orgueil, agréable sans fard.* Chant I.

*.... Telle est de ce poëme et la force et la grace.*
*D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace,*
*La plaintive Élégie, en longs habits de deuil,*
*Sait, les cheveux épars, gémir sur un cercueil.*
*Elle peint des amans la joie et la tristesse,*
*Flatte, menace, irrite, appaise une maîtresse.*
*Mais pour bien exprimer ces caprices heureux,*
*C'est peu d'être poëte, il faut être amoureux.* Chant II.

---

ce sublime n'aurait pas pu avoir lieu, si les vers dialogués n'avaient été coupés de la manière que je propose, et que d'ailleurs les Français ont saisie avant moi, et peut-être mieux que moi. Mais un certain esclavage, quoiqu'indigne des grands auteurs, les attache à la règle générale qu'*il ne faut pas faire enjamber les vers.*

D'autres vers semblables de l'abbé Delille, dans la traduction des Géorgiques :

*Bacchus, dont le nectar teint les eaux des fontaines,*
*Faunes, nymphes des bois, et des monts et des plaines,*
*Venez, inspirez-moi, je chante vos bienfaits.*
*Pallas, qui nous donnas l'olive de la paix,*
*Neptune, qui d'un coup du trident redoutable,* etc.

*Dans ces sentiers nouveaux qu'a frayés mon audace*
*Mon œil d'aucun mortel ne reconnaît la trace.*
*Viens, auguste Palès, viens soutenir ma voix.*
*D'abord que tes brebis à couvert, sous leurs toits*
*Jusqu'au printems nouveau se nourrissent d'herbage;*
*Qu'une molle fougère et qu'un épais fourrage*
*Sur leur corps délicat étendu par ta main,*
*Rendent leur lit moins dur, leur asyle plus sain,* etc.

Prenons au hasard le premier endroit des tragédies de Voltaire, tel que la tragédie *les Scythes :* à la premiere scène, Indatire répond à Hermidon :

HERM. *Que viennent-ils chercher dans nos forêts tranquilles?*
INDAT. *Mes braves compagnons sortis de leurs asiles,*
*Avec rapidité se sont rejoints à moi,*
*Ainsi qu'on les voit tous s'attrouper sans effroi*
*Contre les fiers assauts des tigres d'Hircanie.*
*Notre troupe assemblée est faible, mais unie,*
*Instruite à défier le péril et la mort :*
*Elle marche aux Persans, elle avance; et d'abord,*
*Sur un coursier superbe à nos yeux se présente*
*Un jeune homme entouré d'une pompe éclatante.*

Par ces moyens simples et faciles on éloigne de la versification française tout soupçon de monotonie, qu'on ne peut pas reprocher aux beaux vers que je viens de citer, et à une infinité d'autres qu'il est impossible et inutile de rapporter ici. Quelques autres enjambemens outrés qu'on puisse proposer seront toujours inutiles, et toujours étrangers au goût de la littérature française. On voit donc qu'on peut, quand on veut, éviter la monotonie dont on fait tant d'étalage ; on voit aussi le tort qu'a eu

l'auteur de l'article, au mot *Vers*, dans le supplément à l'Encyclopédie, en avançant que pour éviter la monotonie des vers alexandrins, il serait à souhaiter qu'il fût permis de croiser les rimes, comme a fait Malherbe, ou de changer de rhythme selon les images, comme a fait Quinault; remède qui, à mon avis, aurait été pire que le mal qu'on exagère, précisément par rapport au changement du rhythme.

§ 336. *Quatrième objection.* Même dans le sens le plus modéré, expliqué dans la réponse à l'objection précédente, l'enjambement des vers n'est pas permis dans la versification française, précisément quand il s'agit des vers alexandrins. En effet, Wailly croit affreux, et sans la moindre grace les vers suivans :

*Quel que soit votre ami, sachez que mutuelle*
*Doit être l'amitié.*

L'Encyclopédie au mot *enjambement* réprouve les vers suivans :

*Craignez qu'un Dieu vengeur ne lance sur nos têtes*
*La foudre inévitable.*

Malherbe n'aime pas ces deux vers :

*Ce cœur qui t'aima tant, et qui fut tant aimé*
*De toi, chère Philis, sera ta sépulture.*

Boileau dans son art poétique est fier de chanter, que désormais depuis Malherbe,

*Les stances avec graces apprirent à tomber,*
*Et le vers sur le vers n'osa plus enjamber.*

Donc la difficulté contre les vers alexandrins reste dans toute sa force.

§ 337. *Réponse.* Il est fort singulier que les Français à force de crier toujours contre l'enjambement des vers, s'en servent toujours avec succès. Parmi les poëtes qui en proposent la règle en apparence, il n'en est pas un qui ne

l'ait enfreinte. On sent bien que je parle ici de cet enjambement modéré et raisonnable, dont je conviens qu'on doit faire un usage discret, et non pas continuel.

Si les vers cités dans la difficulté semblent sans grace, comment donc Racine a-t-il pu se permettre de dire dans son Britannicus, act. 2, sc. 2 et 3, que je trouve au hasard, et en ouvrant le livre,

*Soit que je n'ose encor démentir le pouvoir*
*De ses yeux, etc.*

Pourquoi Wailly trouve-t-il bon l'enjambement suivant :

*Ce malheureux combat ne fit qu'approfondir*
*L'abîme dont Valois voulait en vain sortir.*

Qu'il ne dise pas qu'après le mot *approfondir*, il y a un petit repos. Je réponds que ce petit repos n'y est pas, et il ne peut pas y être, précisément dans ce vers, où le moindre repos rendrait la diction très-ridicule.

Malgré toute la sévérité de Malherbe, je trouve, en lisant au hasard ses poésies :

*O sagesse éternelle, à qui cet univers*
*Doit le nombre infini des miracles divers!*

*Mais pourrais-je n'obéir pas*
*Au destin de qui le compas*
*Marque à chacun son aventure?*

*La voici, peuples, qui nous montre*
*Tout ce que la gloire a de prix,*
*Aujourd'hui nous est amenée*
*Cette princesse que la foi*
*D'amour ensemble et d'hymenée*
*Destine au lit de notre roi, etc.*

Comment se fait-il, que tout en les condamnant et en les trouvant sans grace, très-souvent il les imite (1)? Com-

(1) Malgré tous les cris et la sévérité de la règle contre l'enjambement des vers français, il semble que les auteurs français, qui n'ont et ne doivent avoir d'autre règle que le génie et le bon sens, ont su en braver la rigueur, et lui ont accordé la considération qu'elle mérite

ment se fait-il que les italiens y trouvent au contraire beaucoup de grace, et qu'ils ont soin de les imiter, pour don-

---

jusqu'à un certain point. Je connais entre les jeunes poëtes français un très-habile versificateur qui, en traduisant quelque beau passage d'Homère, y a voulu ménager exprès les enjambemens et les modifications de la manière que je propose.

Entre les poëtes comiques, le frein de l'enjambement est tout-à-fait rompu. Cette liberté de couper les vers triomphe partout; et, en les déclamant sur la scène, ils ont une grâce inexprimable.

J'ai entendu jouer au théâtre de l'Odéon les *Maris corrigés*, comédie de M. de la Chabaussière, et j'ai admiré dans ses vers un goût italien par égard à la versification. J'ai fait attention aux morceaux suivans, dans lesquels parlent Eulalie, Cloris, Dorimène, Vernicour:

EULALIE. *J'ai peine à concevoir*
*Que ton frère ait sitôt oublié son devoir*
*Pour une femme aimable, honnête, intéressante,*
*Tendre sans exigeance, affable, prévenante;*
*Réunissant vertus, graces, talens, beauté:*
*Un trésor, en un mot, qui par sa rareté*
*Mériterait un cœur qui sût s'en rendre digne.*
CLORIS. *Oui, tromper Dorimène, est une erreur insigne, etc.*

DORIMÈNE. *Mon cœur est toujours prêt à voler vers le sien.*
*J'avais tant de plaisir à régner sur son ame!*
*Qu'ai-je fait? et quels sont mes torts?*
CLORIS. *D'être sa femme.*

CLORIS. *Je sais quelqu'un d'honnête*
*Dont les charmes vainqueurs t'assurent la conquête;*
*Qui brûle du desir de te faire sa cour,*
*Il pourrait nous servir.*
DORIMÈNE. *Non, Cloris: son amour*
*Est un motif de plus pour lui fermer ma porte.*
CLORIS. *C'est un être charmant, plein d'esprit...*
DORIMÈNE. *Que m'importe?*

VERSEUIL. *Je l'avoûrai pourtant: ce n'est pas sans regret,*
*Et je crois que mon cœur me reproche en secret*
*D'abandonner ainsi cette femme charmante.*
*Sa bonté, sa candeur si noble et si touchante*
*Lui rendent quelquefois son empire sur moi.*

CLORIS. *Eh bien! Monsieur de Vernicour,*
*Comment la trouvez-vous?*

ner même de la gravité à leurs vers? Cette grace, qui n'est pas trop sensible en récitant les vers d'une manière isolée, se relève infiniment lorsqu'ils sont déclamés de suite avec les autres, où ils produisent les effets dont j'ai parlé aux §§ 333, 334.

Il faut donc convenir, par ce que nous voyons en effet dans les auteurs français, qu'ils ne condamnent que le seul abus de l'enjambement.

La règle contre l'enjambement des vers n'est que trop moderne : elle commença par Malherbe, dont on a voulu imiter le goût. Avant lui, les poëtes laissaient enjamber leurs vers les uns sur les autres, librement et à leur goût. Peut-être en ont-ils abusé ; mais pour éviter leur abus, quelque auteur moderne a donné dans un abus contraire. Le premier est moins nuisible à la versification, et le second y introduit cette contrainte qui paralyse tous les ressorts du génie, et qui fait dominer l'affreuse monotonie qu'on reproche aux vers alexandrins et aux vers communs des Français. Mais un usage modéré, raisonné, et fait à propos, est le juste milieu qui tend à perfectionner la versification.

§ 338. Les vers enjambés, disent les grammairiens,

---

VERMICOUR. *Belle comme l'amour,*
*Cette couleur lui sied à ravir. Qu'elle est belle!*
*Je suis fâché pourtant que ce masque infidelle*
*Soit fait pour me voiler les plus charmans attraits.*
CLORIS. *L'Amour pour la pudeur l'inventa tout exprès.*

CLORIS. *Le refus d'un combat est digne d'un époux.*
*Il ne m'étonne point. Mais vous, monsieur, mais vous*
*Dont l'œil à l'instant même annonçait la furie,*
*Vous m'avez outragée, ainsi que mon amie, etc.*

CLORIS. *Nous ne vous craignons point: et l'on vous attendra.*
*Courtisez des beautés autant qu'il vous plaira:*
*Voltigez tous les deux de conquête en conquête:*
*Adorez tout Paris. Mais mettez-vous en tête*
*Que nous voulons jouir de notre liberté, etc.*

n'ont ni grace ni harmonie. On passe l'enjambement dans les fables, dans les vers libres; c'est un défaut dans la poésie dramatique. — Mais il ne faut pas seulement le dire, il faut le prouver. Ecoutons le Dictionnaire de l'Encyclopédie (au mot *Enjambement*), qui s'efforce à nous en donner la raison. « C'est, dit-il, qu'on ne peut pas » s'arrêter naturellement à la fin du vers alexandrin *pour* » *en faire sentir la rime et la pensée*, et qu'on est obligé » de lire de suite et promptement l'autre vers, à cause du » sens qui est demeuré suspendu. »

Qu'on se dégage de toute espèce de prévention et de préjugé, et l'on verra que l'enjambement des vers devrait être admis par toutes les raisons pour lesquelles on voudrait l'abolir (Je parle toujours de cet enjambement modéré et permis par la raison). J'ai observé dans cet article entier *du vers alexandrin*, et avec moi l'a observé l'Italien *Martelli*, le plus grand partisan de ces vers français (§ 309), que le défaut le plus sensible qu'on attribuer au vers alexandrin, est l'affreuse monotonie de la rime, et cette exactitude perpétuelle à donner périodiquement une pensée, une phrase pour chaque vers; et cependant on prétend qu'il faut éviter l'enjambement pour donner plus de force à la rime, et pour enchaîner d'une manière plus servile chaque pensée dans les vers limités de treize syllabes, ce qui gêne et appauvrit l'éloquence de la langue, et l'oppose aux idées de l'esprit: prétentions véritablement absurdes!

§ 339. Qu'on soit obligé de lire aussi promptement que l'on voudra de suite le second vers enchaîné au premier par l'enjambement, comme dit l'Encyclopédie, la rime y sera toujours discrètement sensible. D'ailleurs, ce n'est pas principalement la rime qui donne de la grace et de l'harmonie: l'harmonie et la grace dérivent du concert

des accens; concert d'accens qui produit ses meilleurs effets en français, parfaitement les mêmes qu'en italien, et quelquefois meilleurs. Quelle importance voudrait-on donner à cette rime, que les plus savans acteurs du Théâtre français s'efforcent d'affaiblir dans leurs excellentes déclamations; de même qu'on fait en italien; à cette rime enfin qu'on a proposé même d'abolir dans la versification des langues modernes?

Mais j'accorde que ce soit l'éclat de la rime, et cette constante terminaison des pensées à la fin de chaque vers qui donne de la grace et de l'harmonie aux vers; en serait-il moins vrai, (comme je l'ai observé, d'après l'avis de tous les savans) que pour rompre la monotonie perpétuelle de cette grace, il faut de tems en tems faire usage de l'enjambement des vers? Ne voit-on pas que l'interruption de l'harmonie de quelques vers sert beaucoup à relever l'harmonie des autres? De telle manière que ce soit donc, l'enjambement des vers dans le sens modéré dont j'entends parler, doit être permis, et il se pratique en effet par les meilleurs auteurs français. J'ai donc droit de m'écrier, avec Boileau:

*Maudit soit le premier dont la verve insensée*
*Dans les bornes d'un vers renferma la pensée;*
*Et donnant à ses mots une étroite prison,*
*Voulut avec la rime enchaîner la raison!*

Voyez ci-après l'art. 5 de l'*Enjambement des vers*, §§ 591 et suiv.

## COMPARAISON DES VERS *SETTENARII*

### EXPOSÉS DANS CET ARTICLE,

### AVEC CEUX DE LA LANGUE LATINE.

§ 340. La forme des vers *settenarii* ressemble parfaitement à ces vers de Petronius Arbiter :

*Memphitides puellæ*
*Sacris Deum paratæ ;*
*Tinctis colore noctis*
*Manu puer loquaci :*

Et ces autres du même :

*Anus recocta vino*
*Trementibus labellis.*

Si l'on mesure ces vers, soit par syllabes ou par accens, soit par quantité, l'on verra des vers iambes de trois pieds, à l'exemple desquels les Italiens et les Français ont fait le vers *settenario* pour les langues modernes, dont nous avons parlé avec toute la précision possible.

§ 341. Si ceux qui connaissent la langue grecque veulent faire un peu d'attention à l'ode première d'Anacréon, ils verront que le rhythme de ses vers répond exactement à nos vers *settenarii.*

Horace fit un grand usage de ces vers, en les mêlant avec les iambes de cinq pieds, comme l'on peut voir dans l'exemple suivant :

*Beatus ille, qui procul negotiis,*
*Ut prisca gens mortalium,*
*Paterna rura bobus exercet suis*
*Solutus omni fœnore.*

Le célèbre Paul *Rolli*, poëte italien, a imité avec beaucoup de succès ce mélange de vers :

Bello è farsi da rapidi
Cavalli trasportar da regno in regno,
E sulle ruote fervide
Varcare assiso e colli, e selve, e monti;
Vedere e udir ne' varii
Confin nuov costumi, e lingue nuove.

---

## ARTICLE III.

### DU VERS

### QUI EN ITALIEN S'APPELLE *OTTONARIO*.

§ 342. Le vers *ottonario* ou de huit syllabes, outre l'accent commun qui se trouve constamment sur la septième syllabe, exige, même par nécessité, l'accent sur la troisième.

Il peut encore avoir l'accent sur la troisième et la cinquième; l'harmonie en sera plus sensible.

Quelquefois il a l'accent sur la première, la troisième, la cinquième; et alors l'harmonie devient de plus en plus sensible. J'expliquerai la véritable raison de cette gradation d'harmonie, qui a été ignorée jusqu'à présent par la plus grande partie des grammairiens.

Exemple du vers *ottonario* :

1 3 5 7
*Tronco*........ Viva Bacco il nostro re.

1 3 5 7 8
*Piano*......... Musa, amor portò novella.

1 3 5 7 8
*Sdrucciolo*..... L' acqua agghiaccia i corpi, e gli animi.

Exemple en vers suivis, tiré du célèbre *Redi*.

Non fia già che il cioccolatte
  V' adoprassi, overo il tè :
Medicine così fatte
  Non saran giammai per me.
Beverei prima il veleno,
  Che un bicchier che fosse pieno
  Dell' amaro e rio caffè.

§ 343. *Loreto Mattei* donne l'exemple d'un vers *otto-*

*nario* accentué sur la seconde syllabe, qu'il a pris de *Rospigliosi*:

D' abisso le forze abbatta
Pugnando suo vivo zelo:
E s' ella combatte al cielo,
Il cielo per lei combatte.

Mais cette espèce de vers n'a que très-peu de partisans; et il est bien peu différent de la prose. J'essaierai de rendre la raison de ce défaut d'harmonie.

§ 344. On emploie fort souvent les vers *ottonario* pour les poésies lyriques, pour les airs qu'on destine au chant, pour les chansonnettes, (*canzonette*); mais par tout où on l'emploie il se fait distinguer par un caractère de gravité qui le rend susceptible de chanter des matières sublimes. Quelle gravité en effet, et quelle dignité n'admire-t-on pas dans les vers suivans de Métastase, drame *Catone in Utica*, où *Cornelia*, femme de Pompée assassiné, parle à l'ombre de ce héros, et lui promet de la venger!

O nel sen di qualche stella
O sul margine di lete,
Se mi attendi anima bella,
Non sdegnarti, anch' io verrò.
Si verrò: ma vo' che pria
Precedesse all' ombra mia
L' ombra rea di quel tiranno
Che a tuo danno
Il mondo armò.

En voici encore d'autres semblables du même auteur.

Nel cammin di nostra vita
Senza i rai del ciel cortese,
Si smarrisce ogni alma ardita,
Manca il cor, vacilla il pié.
A compir le grandi imprese
L' arte giova, il senno à parte:
Ma vacilla, il senno, e l' arte
Quando amico il ciel non è.

Je vais citer encore un autre exemple pris dans les Anacréontiques de l'abbé *Meli*, sicilien:

mêmes vers, ne servent qu'à introduire une variété agréable et une certaine gravité dans le rhythme.

On peut observer ces variations dans les exemples suivans, que je prends occasion de multiplier ici pour la commodité des savans français qui aiment à admirer quelques beaux morceaux de poésie italienne.

Exemple de l'ode 22 d'Anacréon, traduite en vers *ottonarii*, par *de Rogati*.

Di quest', albero che ingombra
Tanto ciel co' rami suoi,
Qui Batillo, assiso all' ombra,
Vemi meco a respirar.

Meco vieni, e ascolta il grato
Susurrar del venticello;
Or che vien con dolce fiato
Queste frondi ad agitar.

Mormorar fra sponda, e sponda
Odi il garrulo ruscello:
Ve' la fresca e limpid' onda
Che il tuo labbro invita a ber.

Come stanco dal viaggio,
Come giunto in sì bel loco,
Questa fonte e questo faggio
Può lasciare il passager?

Exemple d'une *canzonetta* de l'Anacréon italien, *Chiabrera*. On y voit les vers *ottonarii* mêlés avec ceux des *quatre syllabes* qui en sont la moitié :

1. Vagheggiando la bell' onda
Sulla sponda
D'Ippocrene, io mi giacea,
Quando a me, sull' auree penne,
Se ne venne
L' almo augel di Citerea.

2. E mi disse : o tu che tanto
Di bel canto
Onorasti almi guerrieri;
Perchè par che non ti caglia
La battaglia
Ch'io già diedi a' tuoi pensieri?

3. Io temprai con dolci sguardi
I miei dardi,
E ne venni a scherzar teco:
Ora tu di gioco aspersi
Tempra i versi,
E ne vieni a giocar meco.

4. Sì dicea, ridendo, Amore.
Or qual core
Scarso a lui fia de' suoi carmi?
Ad Amor nulla si neghi:
Ei fa preghi,
E sforzar porria coll' armi.

Le vers *ottonario*, étant composé d'un nombre pair de pieds (c'est-à-dire, de quatre) peut bien être partagé en deux parties égales, dont chacune serait un monomètre de quatre syllabes, tel que le vers *quadrisillabo*, dont nous

avons

avons parlé depuis le § 257 jusqu'au § 259. En effet, deux petits vers *quadrisillabi* qui, à la rigueur ne sont pas des vers, (*Voyez* l'appendice au § 233), forment ensemble un véritable vers de huit syllabes. Le vers *ottonario* donc peut avoir une césure décidée qui partage le rhythme en deux hémistiches égaux : c'est le sort de tous les vers qui sont composés de pieds d'un nombre pair. (*Voy*. l'appendice de l'art. 5, § 394.)

§ 347. La nature du vers *ottonario*, déjà parfaitement dévoilée par les principes naturels de l'harmonie musicale, il est facile maintenant d'expliquer les raisons pour lesquelles ce vers est extrêmement harmonieux lorsqu'il a l'accent tonique sur les seconde, troisième et cinquième syllabes : c'est parce qu'il offre complètement l'image du rhythme musical à quatre pieds ou *battute* trochées : comme

Questa fonte, e questo faggio
*Questă-fontă ĕ-questŏ-faggiŏ.*

Pourquoi exige-t-il, de nécessité absolue, l'accent sur la troisième ? En voici la raison : quoique l'oreille souffre que le premier pied puisse être suppléé par un iambe, (υ–) ou pirrhiche (υυ), elle ne le souffre pas de même au second pied, où il faut que l'harmonie se déclare pour décider du genre de rhythme qui doit continuer ; comme :

Mormorar fra sponda e sponda
*Mŏrmŏ-rār fră-spōnda ĕ-spōndă.*

Pourquoi enfin se passe-t-il souvent de l'accent tonique sur la cinquième ? (ce qui ne devrait pas être selon nos principes ; car, après que le rhythme s'est décidé déjà au second pied, il faudrait qu'il continuât sans changer jusqu'au dernier.) Je réponds que l'oreille souffre aisément

que le troisième pied puisse être suppléé par un iambe ou par un pirrhiche : elle le souffre par la nature même de l'*ottonario*, qui est composé de deux hémistiches monomètres égaux de quatre syllabes (§ 346) : elle se contente de l'harmonie que ces deux petits vers lui donnent : comme

Se mi attendi anima bella.
O begli occhi, o pupillette, etc.
*Sĕ mi ă-ttĕndĭa = nĭmă-bĕllă.*
*O bĕ-gli ŏcchi ŏ = pŭpĭ-llĕttĕ.*

Par quelle raison le vers proposé par *Loreto Mattei* (§ 343), n'a-t-il, et ne peut-il pas avoir des partisans ? c'est parce qu'en lui donnant l'accent sur la seconde, on change, dès le premier pied, son rhythme naturel qui est le trochée, en rhythme iambe, sans qu'il y ait moyen de pouvoir le rëtablir ensuite. Il nepeut donc plus avoir l'harmonie qui est propre à un rhythme trochée de quatre pieds.

§ 348. Avant de terminer cette matière il faut savoir aussi par quelle raison le vers *ottonario* se fait remarquer par un caractère noble et sontenu (§ 344.) La raison est fondée sur la nature du rhythme trochée dont la marche est toujours lente, et mesurée par le tems fort qui précède le faible, et qui, loin de le précipiter, semble le soutenir davantage.

## COMPARAISON DU VERS *OTTONARIO* ITALIEN

### AVEC CELUI DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 349. Quand je prononce en italien

Ve' la fresca e limpid' onda
Che il tuo labbro invita a ber,

et je prononce en même tems en français,

*Belles fleurs, charmans ombrages;*
*Il ne faut aimer que vous.*

je sens (et toute oreille bien organisée le sent aussi) entre ces vers français et italiens, une même harmonie, une même cadence, une même distribution de tems.

On ne peut pas dire que cette ressemblance de sensation soit l'effet du hasard; elle est et doit être fondée sur quelque raison suffisante. Et puisque les mêmes effets sont ordinairement produits par les mêmes causes, il nous sera facile de voir dans la ressemblance d'harmonie entre ces vers des deux nations, les mêmes causes qui la produisent, c'est-à-dire, le même nombre de syllabes, les mêmes accens, les mêmes pieds, etc.

§ 350. En effet, le vers *ottonario* qui chez les Français est appelé de *sept syllabes*, parce qu'on le mesure sur le masculin (1), garde (comme on le voit dans l'exemple cité)

(1) En italien on le mesure sur le féminin, c'est-à-dire sur le *piano*, c'est pourquoi il a huit syllabes : si on le mesurait sur le masculin ou *tronco*, il serait de sept.

Si l'on mesurait ce vers français sur le féminin, il serait aussi de

les mêmes accens que *l'ottonario* des Italiens (§§ 342, 343, etc.).

Exemple,

Tronco. . . . . . . . *Belle nymphe tes attraits.*

*Que langueurs, que soins jaloux,*

Piano . . . . . . . . *Viens m'aider à fuir les vices.*

Voici des accens sur la troisième, sur la cinquième, et enfin sur la septième qui exige l'accent commun aussi bien qu'en italien.

§ 350 *bis*. Il peut bien se passer de l'accent sur la cinquième, mais jamais de celui sur la troisième (§ 347) : qu'on déclame, par exemple, les vers suivans :

*Je ne vois que des supplices*
*A la suite des délices*
*Que promet la volupté :*

Si au lieu de dire *que promet la volupté*, l'on disait que *la volupté promet*, le rhythme serait dérangé, le vers n'y serait plus, faute d'accent sur la troisième.

Cet accent sur la troisième est si essentiel, qu'en dépit du renversement du vers cité, l'oreille la plus rude le réclame, et le place où il convient, malgré la prosodie. J'ai fait répéter ce vers par une demoiselle qui ignorait absolument la versification, et elle l'a prononcé,

*Que la vò - lupté promet.*

en appuyant un accent tonique bien marqué sur *vò*.

---

huit; comme en italien. La différente manière de mesurer la même chose produit une différence de noms, comme nous l'avons observé dans les règles générales et particulières de la versification. *Voyez* la note au § 247 et le § 173.

§ 351. Qu'on examine les vers français de cette espèce, on y remarquera constamment l'accent sur la troisième. Ils seront plus harmonieux, s'ils l'ont aussi sur la cinquième, et quelquefois aussi sur la première syllabe. Si l'on n'observe pas les règles de ces accens, les vers ne seront que de la prose : c'est donc la régulière distribution de l'accent qui est la cause de l'harmonie de ce vers, puisqu'en éloignant cette cause, l'harmonie disparaît aussi : *Sublatâ causâ tollitur effectus.*

Exemple de vers *ottonarii* harmonieux.

*C'est un doux amusement*
*Que d'aimables chansonnettes :*
*Les douceurs ne sont pas faites*
*» Pour les bergers seulement.*

Quinault, les Fêtes de l'Amour.

Ce dernier vers n'est pas harmonieux : il n'est qu'une prose. Otez *les bergers*, et mettez *les nymphes*, et vous aurez un *ottonario* régulier.

*Serons-nous dans le silence*
*Quand on rit et quand on danse?*
*Les chagrins ont eu leur tems ;*
*Pour jamais le ciel les chasse.*
*Les plaisirs ont pris leur place.*
*» Quand deux cœurs sont constans,*
*Tôt ou tard ils sont contens.*

Quinault, trag. Cadmus, act. 5, sc. 3.

L'avant dernier vers est plus court que les autres ; au lieu de dire :

*Quand deux cœurs sont constans,*

il aurait pu dire :

*Quand on a des cœurs constans* (1),

et alors le vers aurait été bien mesuré et bien accentué.

D'autres vers du même auteur, trag. d'*Atis* :

*La beauté la plus sévère*
*Prend pitié d'un long tourment,*
*Et l'amant qui persévère*
» *Devient un heureux amant.*

Ce dernier vers ne sert à rien. Pour être harmonieux il faudrait le prononcer avec l'accent sur *un* ;

*Devient un heureux amant.*

D'autres vers de Piron :

*Tu languis décolorée :*
» *Progné repasse la mer,*
*Et sur l'aile de Borée*
» *Je vois approcher l'hiver.*
*Flore, adieu : je prends la fuite.*
*Que ton règne était charmant !*
*Que ce tems a passé vîte !*
» *Qu'il reviendra lentement !*

Entre ces beaux vers de Piron, le second, le quatrième, et le dernier n'ont pas d'accent : et ils ne sont que de la prose rimée.

---

(1) Je ne saurais expliquer la raison de cette conduite inconstante de Quinault ! Au milieu des plus beaux vers qui caractérisent une oreille parfaite, et un connaisseur de la versification autant qu'il lui était possible ; il tombe tout-à-coup en des vers indignes de lui et de la musique. Il offre dans les cinq premiers vers un rhythme trochée, dans le sixième il passe (on ne sait pourquoi) au rhythme iambe. Outre que l'oreille ne peut être agréa-

§ 352. Exemple de vers *ottonarii* français (appelés de sept syllabes), qui s'écartent de la règle des accens nécessaires ; et qui par là, peu ou point harmonieux, deviennent en revanche plus graves et plus soutenus.

De Quinault, dans la tragédie d'*Atis* :

*Quand je plaisais à tes yeux,*
*J'étais content de ma vie,*
*Et ne voyais rois ni dieux*
» *Dont le sort me fît envie.*

Ce dernier vers est selon les règles.

De Marmontel, dans le drame, *l'Ami de la maison*, act. 2, sc. 4.

*Dans la brûlante saison*
» *Vers la fin d'un jour tranquille,*
» *Vous voyez sur l'horison*
*Comme une vapeur subtile.*
*Ce n'est d'abord qu'un éclair*
*Qui voltige et fend l'air.*
*Bientôt s'élève un nuage,*
*Et ce nuage s'étend.*
» *Le ciel gronde, et dans l'instant*
*L'éclair devient un orage.*
*C'est tout de même en amour;*
*Et de l'éclair au ravage*
» *L'intervalle n'est qu'un jour.*

La plupart de ces vers sont sans accens, et n'ayant par

---

blement frappée par ces rhythmes toujours changeans, par quels obstacles n'est-il pas contrarié, l'art du musicien, qui trouve dans les paroles une marche contraire à l'ordre du chant ?

eux-mêmes aucune harmonie musicale, ils ne peuvent qu'avec peine, s'associer à la musique (1). Le vers

*Qui voltige et fend l'air*

n'est que de six syllabes, monstrueusement mêlé avec ceux de sept (2).

Les vers suivans, pris de la fameuse ode de J. B. Rousseau, sur les paroles *Cœli enarrant gloriam Dei*, *etc.*, quoiqu'excellens d'ailleurs sous d'autres rapports, n'ont pas la moindre harmonie qui convient au rhythme en question. Ils n'ont pas un accent qui soit convenablement placé : et par ce dérangement d'accent ils acquièrent beaucoup de gravité.

*Les cieux instruisent la terre*
*A révérer leur auteur.*
*Tout ce que leur globe enserre*
*Célèbre un Dieu créateur.*
*Quel plus sublime cantique*
*Que ce concert magnifique*
*De tous les célestes corps!*
*Quelle grandeur infinie,*
*Quelle divine harmonie*
*Résulte de leurs accords!*
*De sa puissance immortelle*
*Tout parle, tout nous instruit*, etc.

Si l'on ôtait la rime et cette succession uniforme de petits assemblages de syllabes, on pourrait dire qu'il y a des auteurs français dont la prose est aussi harmonieuse que ces vers.

---

(1) Cependant le savant musicien, M. Grétry, qui a appliqué ces mots au chant, ne s'en plaint pas en général. C'est que les grands maîtres et les grands génies trouvent toujours en eux-mêmes des ressources qui couvrent la faiblesse du poëme. Mais s'il a eu l'art de charmer par sa musique, quoiqu'en travaillant sur de méchans vers, que n'aurait-il pas fait si son génie eût été secondé par de meilleurs ?

(2) Je suis porté à croire que si ce vers est mauvais, la faute en est seulement à l'impression. Car Marmontel pouvait s'apercevoir facilement qu'en changeant *l'air* en *les airs*, il aurait obtenu le meilleur entre ces vers cités :

3 5 7
*Qui voltige et fend les airs.*

Mais alors, selon la règle qu'on a voulu donner à la rime, *airs* n'aurait pas rimé avec *éclair*. Mais au moins il aurait pu dire :

3 6
*Qui voltige et qui fend l'air.*

§ 353. Mesurons maintenant par pieds ce même vers, comme nous avons fait pour l'italien (§ 345, etc.). Voyons si, de même que nous avons vu sur l'italien, il n'est en effet qu'un composé de quatre pieds trochées, image parfaite de la *battuta* musicale à deux tems, dont le premier est le fort, le dernier le faible. Voilà ce qu'il faut pour confirmer, et porter au dernier degré de démonstration la parfaite ressemblance qui existe entre les vers *ottonarii* de ces deux nations voisines.

Prenons pour exemple de cette mesure les vers cités, et une infinité d'autres qu'on pourrait produire.

Belles fleurs, charmans ombrages,
*Bĕllĕs - flĕūrs, chăr - māns : ŏm - brāgĕs,*
La beauté la plus sévère,
*Lă beaŭ - tē lă - plūs sĕ - vērĕ.*
Quand on rit et quand on danse,
*Quānd ŏn - rīt ĕt - quānd ŏn - dānsĕ.*
Prend pitié d'un long tourment,
*Prēnd pĭ - tiē d'un - lōng tour - mēnt.*
Les plaisirs ont pris leur place,
*Lĕs plaī - sĭrs ŏnt - prīs leŭr - plācĕ*, etc.

Vers la fin d'un jour tranquille,
*Vērs lă - fīn d'ŭn - joūr trăn - quīllĕ.*
Dieu d'amour, pour nos asyles,
*Dieū d'ă - moūr, poŭr - nōs ă - sylĕs.*
Où s'en vont ces gais bergers,
*Oū s'ĕn - vōnt cĕs - gaīs bĕr - gērs.*
La tranquille indifférence,
*Lă trăn - quīlle ĭn - dĭffĕ - rēncĕ*, etc.

§ 354. Malgré la ressemblance frappante qui existe entre ces vers italiens et français, il faut cependant remarquer quelque différence accidentelle entre les mêmes, différence qui tient au génie particulier des deux langues, et à la nature des élémens dont elles sont composées. Si l'on fait attention à leur marche naturelle, on voit en effet ces vers français, tantôt plus, tantôt moins gê-

pés, et à mesure qu'ils manquent d'harmonie, acquérir, de préférence à ceux des Italiens, une certaine gravité et une noblesse qui les caractérisent, comme on a pu l'observer dans les vers de l'Ode de J. B. Rousseau.

§ 335. Les pieds de leur rhythme se forment souvent par l'enjambement de deux mots, pendant qu'en italien chaque mot donne ordinairement un pied trochée. On connaîtra les raisons de toutes ces différences accidentelles, si l'on considère que les vers *ottonarii* (ou de sept syllabes selon les Français) sont composés de pieds trochées; mais nous avons observé aux §§ 44, 45, 46 du premier chapitre, et au § 307, que le plus grand fond de la langue italienne consiste en mots *piani*, qui donnent des pieds trochées et dactyles, et que celui de la langue française consiste principalement en mots *tronchi*, qui donnent des pieds iambes et anapestes. Voilà donc pourquoi ces sortes de vers à rhythme trochée se font observer quelquefois par une certaine opposition qu'ils trouvent dans le fond de la langue française, qui fournit plus aisément des pieds iambes que des pieds trochées; et voilà pourquoi il faut que deux mots masculins s'enjambent entr'eux pour donner un trochée, ce qui retarde la marche du vers et le rend plus grave et plus soutenu : cet enjambement de mots n'est pas trop nécessaire dans la langue italienne, qui abonde en pieds trochées.

§ 356. De cette analyse je conclus que les vers à rhythme trochée et dactyle sont plus faciles à être composés en langue italienne, et que les vers à rhythme iambe et anapeste sont plus faciles à être composés en langue française. Il paraît donc que la langue française se prête mieux que l'italienne à un genre de rhythme qui a été chez les anciens, le plus aimable et le plus généralement reçu. Voy. ci-après l'appendice de l'art. 6, à la pag. 407 et suiv.

## COMPARAISON DES VERS *OTTONARII*

### EXPOSÉS DANS CET ARTICLE,

### AVEC CEUX DE LA LANGUE LATINE.

§ 357. Les vers suivans de Claudien ne sont que de quatre pieds trochées.

*Age cuncta nuptiali*
*Redimita vere tellus.*

De la même espèce sont les autres vers que les Latins accouplaient souvent dans la même ligne:

*Appetente vere primùm,*
*Quum tener virescit annus,*
*Vinitorque falce tonsos*
*Vitibus maritat ulmos.*

On a eu tort, dit le P. *Sacchi* (Diss. 3, chap. 4, § 38, pag. 141), d'avoir donné à ces vers le nom d'anapestes.

Ceux qui aiment la littérature grecque peuvent observer que les vers de l'Ode troisième d'Anacréon ne sont composés que de quatre pieds trochées.

§ 358. On ne peut pas refuser aux vers *ottonarii* italiens et français, une ressemblance parfaite avec ces vers, soit latins soit grecs, parce qu'en les comparant, on y reconnaît la même harmonie, on y observe la même démarche, les mêmes accens, les mêmes pieds, la même coupe, le même nombre de syllabes.

## ARTICLE IV.

### DU VERS

### QUI EN ITALIEN S'APPELLE *NOVENARIO*.

§ 359. On ne fait pas trop d'usage du vers *novenario*, ou de neuf syllabes dans la versification italienne. On ne lui trouve pas assez d'harmonie pour pouvoir mériter d'être suivi dans les compositions poétiques. L'ab. *Quadrio* déclare que cette espèce de vers ne devrait pas être admise dans la poésie italienne. Mais, contre l'opinion un peu outrée de ce savant, semble prévaloir celle de Joseph Gaétan *Salvatori*, qui reconnaît dans les vers *novenarii* assez de douceur et d'harmonie. Plusieurs poëtes d'un mérite distingué ont employé avec succès cette espèce de rhythme.

Exemple.

*Tronco*. . . Certo che vinto a morte andrò[8]

*Piano*. . . Tormento crudele tiranno.[9]

*Sdrucciolo*. . Vedi, vedi come sen fuggono.[10]

On peut considérer dans le vers *novenario* quatre dimensions par rapport à l'accent.

I. Outre l'accent commun, il peut avoir l'accent sur la troisième et sur la cinquième, comme dans les vers suivans de *Cino da Pistoja*.

Che s' accorse[3] ch' era[5] partita[8].

Chi mi porse[3] quella[5] ferita[8].

II. Il peut avoir aussi l'accent sur la troisième et sur la sixième : comme

Quel rubino[3] ch' è il mio[6] tesoro[8]. *Redi*.

Della terra[3] tappeti[6] vivi[8]. *Aldeano*.

III. Il peut admettre l'accent sur la quatrième seulement, comme dans les vers suivans de *Chiabrera* (Od. 15, part. 2) qui, comme le dit *Andrucci*, est le seul qui en ait fait usage :

4 8
A duro stral di ria ventura
4 8
Misero me son posto segno :
4 8
E l' empio duol ch' io ne sostegno,
4 8
Misero me non ha misura.

IV. Enfin, *Lorenzo Mattei* en admet un qui a l'accent sur les seconde et cinquième syllabes, tel que le suivant :

2 5 8
Di perle di tremulo gelo.

§ 360. Jean-Baptiste *Bisso*, de Palerme, dans son *Introduzione alla volgar poesia*, semble vouloir mépriser cette quatrième espèce de vers *novenario* : il dit qu'on ne trouve aucun auteur qui en ait fait usage; mais j'ai cité deux vers de *Chiabrera* : d'ailleurs, j'y sens de l'harmonie, et je crois qu'il est le plus légitime de tous les autres, comme dans les vers suivans de Métastase, que je trouve cités dans le Traité de la poésie italienne, de M. *Biagioli*.

2 5 8
Tormento crudele tiranno
2 5 8
Mi strugge, e mi lacera il core :
2 5 8
D' Aletto geloso furore
2 5 8
M' accende la face nel sen.

## ANALYSE

## DE CES MÊMES VERS *NOVENARII*

### MESURÉS PAR PIEDS.

§ 361. On ne doute pas que le différent arrangement des accens toniques dans les vers d'une même espèce et de la même étendue, ne présente à l'oreille une différence d'harmonie, plus ou moins sensible, selon les modifications qu'on y donne ; et il peut arriver que de semblables changemens sur des vers du même nombre de syllabes produisent des rhythmes de différente nature.

§ 362. Le vers *novenario* nous offre un exemple de ce phénomène. La nature de ce vers est extrêmement compliquée entre les quatre dimensions dont il est susceptible (§ 359). La vérité seule d'un système fondé sur les principes naturels de l'harmonie musicale sera le seul fil d'Ariane, de tous les détours qui enveloppent particulièrement cette matière.

Il est très-intéressant de suivre ce vers dans toutes ses variations, et d'en découvrir la nature du rhythme ; car c'est le vers dont les Français se servent le plus souvent pour la musique.

§ 363. Commençons par analyser le *novenario* de la quatrième classe. Il n'est qu'un composé de trois pieds anapestes (*vv–*) dont le premier est suppléé par un pied iambe, de même que nous l'avons observé sur le vers *senario* (§ 275 et suiv.). En voici des exemples :

Di perle di tremulo gelo
*Dĭ pēr - lĕ dĭ trē - mŭlŏ gē - lo.*

Tormento crudele tiranno
*Tŏrmēn - tŏ crūdē - lĕ tĭrān - no.*

Destrier ch' all' albergo è vicino,
Veloce si affretta nel corso
*Dĕstriēr - ch' ăll' ălbēr- go ĕ vĭcī - no,*
*Vĕlō - cĕ s' ăffrēt - tă nĕl cōr - so*

Il n'est au fond qu'un vers *decasillabo* ( ou de dix syllabes, dont on parlera à l'article suivant ), diminué au commencement d'une syllabe : comme

*Quel* destrier ch' all' albergo è vicino.
*Più* 'veloce s' affretta nel corso.

L'un et l'autre ne sont que des rhythmes anapestes à trois pieds. ( *Voyez* l'article suivant. ) On peut remarquer que lorsque le premier pied est suppléé par un iambe, comme dans les *novenarii* cités, le nombre du vers devient plus sensible et plus coulant.

§ 364. Le vers *novenario* de la troisième dimension change de rhythme : il n'est qu'un iambe de quatre pieds. En analysant ce vers, il n'est au fond qu'un composé de deux *quinarii* ( § 260 ), dont le premier est *tronco*, ou s'il est *piano*, il doit être suivi d'un mot qui commence par une voyelle, pour donner lieu à l'élision ; ( *Voyez* la note au § 372, et l'article suivant de vers *decasillabi* ), comme on peut le voir dans les vers cités, tels que les suivans :

A duro stral di ria ventura
Misero me son posto segno.
*A dū - rŏ strāl-dĭ rĭa - vĕntū - ra*
*Misĕ - rŏ mē-sŏn pō - stŏ sē - gno.*

La même mesure s'observe avec évidence en d'autres vers de Chiabrera, Od. 26.

Già mi dols' io ch' acerbo orgoglio
Del mio bel sol turbasse i rai,
Sicchè ria nube di cordoglio
Lunge da me non gisse mai.

On trouve souvent de semblables vers dans la traduction des Psaumes, faite par *Diodati;* j'en citerai un seul exemple, pris du Psaume 131 :

Signor il cor non ò superbo,
Nè attorno giro gli occhi alteri,
Di folle ardir schivi i pensieri
Sotto il fren d' umiltà riserbo.

Puisque le rhythme de cette troisième dimension est iambe, on voit bien la raison pourquoi ces vers deviennent plus harmonieux, si outre la quatrième syllabe ils ont l'accent sur la seconde et la sixième. Alors l'accent tonique procédera symétriquement de deux en deux syllabes à rhythme iambe.

§ 365. Il me resterait à parler de la première et de la seconde dimension du vers *novenario*, lorsqu'il a l'accent tonique sur la troisième et la cinquième, ou sur la troisième et la sixième. Il est difficile de pouvoir arranger ces vers sur un rhythme déterminé; le célèbre *Sacchi*,

ce

ce savant ingénieux qui, entre les modernes littérateurs italiens, a saisi le premier le véritable esprit de la versification, ne me fournit aucune idée sur ces deux manières bizarres, et fort peu usitées, de former le vers *novenario* ; au moins j'ose avancer, que ces vers ne sont qu'un composé de deux *quinarii* dont le rhythme est iambe (§ 260, 389), mais avec une singularité qui fait que la première syllabe de chaque vers est retranchée ; ensorte que deux *quinarii*, qui en tout composent dix syllabes, n'en donnent que neuf ; de même que nous l'avons observé au § 363.

Ajoutez en effet une syllabe de plus à la tête de ces deux sortes de vers en question : cette syllabe soit *ma*,

Quel rubino ch' è il mio tesoro,
Chi mi porse quella ferita,
*Ma* quel rubino - ch' è il mio tesoro,
*Ma* chi mi porse - quella ferita,

et l'on verra deux beaux vers *decasillabi*, composés chacun de deux *quinarii*.

Dans ce cas, le rhythme devant être iambe, il demande, avec raison, l'accent sur la troisième et sur la sixième qui fournissent aux vers *decasillabo* les véritables pieds iambes :

Mă quēl - rŭbī - no — ch' è ĭl miō - tĕsō - ro.
Mă chì - mĭ pōr - se — quella - fĕrī - ta.

Ce dernier quinario *quella ferita* n'a pas un accent régulier. Le premier pied *quella* est un trochée qui remplace le iambe ; c'est pour cela que le vers *novenario*

Chi mi porse quella ferita

a l'accent sur la troisième et la cinquième syllabe.

§ 366. Mais, dira-t-on, selon ces dernières idées exposées, en partageant le *novenario* en deux *quinarii*, on doit tomber absolument dans l'absurdité que le premier petit vers *quinario* est réellement un vers de quatre syllabes : ce qui est impossible à concevoir. Je réponds, (et le savant *Sacchi* me fournit lui-même l'idée de la réponse) que lorsqu'on déclame de suite une composition poétique, formée de ces sortes de vers, la dernière syllabe superflue de chaque vers sert à remplacer celle qui manque au commencement du vers suivant : et dès lors le nombre des syllabes est en règle, comme si l'on déclamait de la manière suivante :

Che si accorse ch' era parti -(1)
ta-Chi mi porse quella ferita.

Voilà en effet la raison pour laquelle ces sortes de vers, en un rhythme continué, deviennent sautillans et vifs. C'est aussi pour cela qu'ils ne sont pas propres à des sujets graves et sublimes.

(1) Cette idée ne doit pas paraître étrange aux littérateurs français. Marmontel propose exactement la même idée dans son Cours de Littérature, au mot *Vers*.

# COMPARAISON

## DU VERS *NOVENARIO* ITALIEN

### AVEC CELUI DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 367. Le vers *novenario* de la poésie italienne est le même que celui des Français, appelé de *huit syllabes*, parce qu'on le mesure sur le masculin, comme je l'ai fait observer très-souvent.

Ce vers, aussi bien que l'alexandrin, est le plus ancien vers français, et il est encore fort en usage. On l'emploie ordinairement dans les odes, dans les épîtres, dans les épigrammes. Je vais en faire voir la ressemblance, en le comparant avec chacune des quatre dimensions du vers *novenario* italien, exposé au § 359, n° 1.

§ 368. Exemple du vers *novenario* français (ou de huit syllabes) sur la première dimension qui se fait remarquer par l'accent sur la troisième et la cinquième syllabe, outre la huitième, qui, comme l'on sait, est essentielle et invariable. (§ 249.)

3 5 8 9
Che s' accorse ch' era partita.

3 5 8 9
*Verra-t-on toujours tes caprices*

3 8 9
*Consacrés par les sacrifices*, etc.

3 5 8 9
*L'hypocrite en fraude fertile.* J. B. Rous.

3 5 8 9
*D'un regard lancé sur Cythère.*

3 6 8 9
*Dans mes vers pompeux je rallume.* Bern.

§ 369. Exemple sur la seconde dimension qui marque l'accent sur la troisième et la sixième, (§ 360, n° 2.)

3 6 8 9
Quel rubino ch' è il mio tesoro.

3 6 8
*Dès l'enfance est pétri de fard.*

3 6 8 9
*Prendre femme est étrange chose.*

§ 370. Exemple sur la troisième dimension qui marque l'accent sur la quatrième, (§ 359, n° 3.)

4 8 9
A duro stral di ria ventura.

4 8 9
*Rapprochons-nous de la nature*

4 8
*Qui seule peut nous enrichir.*

4 8
*Ami, je vois beaucoup de bien*

4 8 9
*Dans le parti qu'on me propose.*

4 8 9
*Amour, j'excuse votre audace.*

4 8 9
*Quelle tristesse pour des hommes !*

§ 371. Exemple sur la quatrième dimension, qui admet l'accent sur la seconde et la cinquième syllabe, (§ 360, n°. 4.)

2 5 8 9
Di perle di tremolo gelo

2 5 8
*L'unique aliment de nos maux.*

2 5 8 9
*Jetons ces richesses perfides,*

2 6 8
*Cet or, ces rubis, ces métaux.*

2 5 8 9
*Forçons de funestes obstacles.*

§ 372. Les vers de la troisième dimension deviennent plus harmonieux, et on peut les placer dans une cin-

quième classe, si, outre l'accent sur la quatrième, ils l'ont aussi sur la seconde et la sixième, (§ 364), (1) comme :

A duro stral di ria ventura.
*Ami, je vois beaucoup de bien.*
*A-t-on vu l'aigle au vol rapide?*
*L'art à la main, ce dieu perfide.*

---

(1) Les Allemands et les Anglais font aussi un grand usage des vers de cette troisième dimension, qui est la plus naturelle, parce que ce vers étant composé d'une suite de pieds iambes, les accens toniques se succèdent de deux en deux syllabes. Presque tous les airs de la *Flûte enchantée* (opéra allemand, musique de Mozart), sont en vers *novenarii*. C'est pourquoi les poëtes qui ont voulu transporter en langue italienne ou française ce même rhythme pour chanter les beaux morceaux de la musique de Mozart, l'ont imité exactement, en le composant de deux vers *quinarii*, comme nous avons observé au § 364, ce qui devient évident par les vers allemands, italiens et français que je vais citer :

*Allemand.* Bēy Männērn wēlchĕ Liēbĕ fühlēn,
Fühlt auch ĕin gūtĕs Hērz wōhl nicht;
Diĕ süssĕn Triēbĕ mit zŭ fühlēn
Ist dann dēr Wēibēr ērstĕ Pflicht.
Wĭr wŏllĕn ŭns dēr Liēbĕ freun,
Wĭr lēbĕn dŭrch diĕ Liēb' ăllein.

*Italien.* Lă dŏvĕ prēnde - ămōr ricĕttŏ
Si fa che accende - ancor pietà :
Dunqu'esser grata - al nostro affetto
La donna amata - ognor dovrà.
Nel nostro sen - sol regni amor,
E pel suo ben - viva ogni cor.

*Français.* Amoūr, quĕ toūt » cĕ qui rĕspire
S'ŭnissĕ à noūs » poūr tĕ chāntĕr :
A lă doŭceŭr » dĕ tŏn ĕmpire
» Quel mortel pourra résister ?
Nous ne vivons, dieu des amours,
» Que pour te consacrer nos jours.

Qu'on observe ici dans les vers français que les trois marqués par des *guillemets* ne sont pas partagés en deux *quinarii*, et que les accens n'y sont

§ 373. Voici quatre, et même cinq différentes manières de modifier le vers *novenario* (ou de huit syllabes) des Français : elles ressemblent exactement à celles du *novenario* italien. Tout autre vers qui aurait le même nombre de syllabes, mais qui ne serait pas marqué par les accens ci-dessus mentionnés, ne mérite pas le nom de rhythme : il se confond avec l'harmonie naturelle de la prose. Les suivans assemblages de syllabes que j'ai choisis dans les poésies de Bernis, avec une infinité d'autres qu'on trouve parsemés au milieu des bons, n'offrent pas même à l'oreille l'ombre de vers.

*Quelle différence d'usage.*
*Que de cadencer sur ma lyre, etc.*

Il faut désormais être convaincu, que ce n'est pas seulement le nombre déterminé de syllabes, jetées au hasard, qui forme le vers ; c'est le jeu des accens qui présente à l'oreille l'harmonie. (§§ 132, 162, etc.)

---

plus : par-là il leur est impossible d'être chantés sans blesser la prosodie. Cependant puisque le poëte a bien su arranger les autres, je pense que ce n'a pas été par défaut de la langue, s'il n'a pu arranger ces trois.

Qu'on ne dise pas que cela a été impossible au poëte. Je réponds que cela est si possible, que moi-même, sans beaucoup de peine, je vais les arranger.

Au lieu de dire

*Quel mortel pourra résister ?*

le poëte français devait dire :

*Quĕl tĕndrĕ cœ̄ūr - peūt rĕsīstĕr ?*

Au lieu de dire

*Nous ne vivons, dieu des amours,*
*Que pour te consacrer nos jours,*

il devait dire plutôt :

*C'ĕst ā tŏi seūl - dieŭ dĕs ămoūrs,*
*Quĕ noūs dĕvōns - nŏs plūs beaūx joūrs.*

Voyez (à la fin du second volume de cet Ouvrage) la musique de Mozart sur ces mots, pour connaître désormais que les mots français sont susceptibles de la plus belle musique.

# ANALYSE

## DU MÊME VERS *NOVENARIO* FRANÇAIS

### MESURÉ PAR PIEDS.

§ 374. Commençons par celui de la quatrième classe. Il n'est qu'un composé de trois pieds à rhythme anapeste, exactement tel que nous l'avons observé dans le *novenario* italien, (§ 363).

Exemple.

Jetons ces richesses perfides,
*Jĕtŏns - cĕs rĭchĕs - sĕs pĕrfĭ - dĕs.*

Le premier pied est suppléé par un iambe, (§ 363.)

§ 375. Exemple de la troisième dimension. Elle change de rhythme, et n'est qu'un iambe de quatre pieds, (§ 364.)

Dans le parti qu'on me propose.
*Dăns lĕ - pārtī - qu'ŏn mĕ - prŏpō - se.*

A-t-on vu l'aigle au vol rapide?
*A-t ŏn - vŭ l'aīgle - aŭ vŏl - răpīde ?*

Dans ce dernier vers le rhythme est plus déclaré à cause de la multiplicité des accens : mais dans le premier il y a deux pieds qui sont suppléés par deux pyrriches.

§ 375 *bis*. Sans m'engager à donner des exemples sur la première et la seconde dimension, je me contenterai de dire qu'elles sont les mêmes et méritent les mêmes observations que j'ai faites sur le *novenario* italien, aux §§ 365 et 366.

376. Les propriétés du vers *novenario* ayant déjà été expliquées par des principes aussi évidens et aussi vrais que la

§ 379. Qu'un poëte qui ne connaît pas le véritable esprit de la versification, en composant des vers pour la musique, présente au musicien un air dont les vers *novenarii* (quoique charmans et harmonieux) soient mélangés de ceux qui appartiennent à la quatrième classe, et de ceux qui appartiennent à la troisième, il me paraît impossible que le musicien (quelles que soient les ressources que son art lui présente) puisse placer des notes mélodieuses sur des vers d'un rhythme différent : comment sera-t-il possible, en effet, que la musique, qui doit être toujours uniforme et conséquente en elle-même, au moins dans la même phrase musicale, puisse passer du rhythme iambe (§ 375) au rhythme anapeste (§ 374)? Comment réunir dans la même phrase, la *battuta* à trois tems avec celle à deux tems?

§ 380. De ces observations on peut conclure, sans crainte de se tromper, que l'art de composer des vers pour la musique est difficile et gênant plus qu'on ne le pense : que les vers destinés à être déclamés en chantant, exigent des égards et des attentions minutieuses, dont on peut bien se passer s'ils sont destinés à être déclamés en parlant; et que le poëte, s'il connaît l'esprit de la versification et de la musique, deux arts intimement liés entr'eux, n'a pas le droit de présenter aux musiciens d'autres vers que ceux qui gardent une exacte et uniforme distribution d'accens qui établissent l'uniformité du rhythme. Le vers *novenario* (ou de huit syllabes), demande, plus que les autres, cette espèce de circonspection, à cause de ces cinq ou quatre manières de varier, comme nous l'avons observé dans le présent article. (*Voy.* § 393.)

## COMPARAISON DES VERS *NOVENARII*

### EXPOSÉS DANS CET ARTICLE,

### AVEC CEUX DE LA LANGUE LATINE.

§ 381. Les vers *novenarii*, différemment modifiés (§ 360), se réduisent à deux rhythmes différens, l'un *anapeste* (§ 363), l'autre iambe (§ 364).

§ 382. *L'anapeste*, qui est un composé de trois pieds dont le premier est suppléé par un iambe, n'est qu'un vers *decasillabo*, qui est parfaitement semblable au vers latin, appelé *aristofanio*,

*Rosa murice pulchrior est :*

nous en donnerons une explication plus étendue à l'article suivant, auquel je renvoie mes lecteurs.

§ 383. Le *novenario* iambe, n'est aussi qu'un vers de dix syllabes, composé de deux *quinarii*, dont le premier est *tronco*, c'est-à-dire, n'a aucune syllabe de surabondance. Alors il ressemble aux iambes latins dimètres ; c'est-à-dire, de quatre pieds, lesquels n'ont aucune syllabe surabondante à la fin du premier pied : tels sont ceux que les anciens appelaient *alcaïques*.

*Cui laurus æternos honores*
*Et cuncta terrarum subacta.*

L'article suivant donnera d'autres éclaircissemens sur cette matière.

---

## ARTICLE V.

### DU VERS

### QUI EN ITALIEN S'APPELLE *DECASILLABO*.

§ 384. Le vers italien *decasillabo* ou de dix syllabes, peut être considéré sous deux points de vue différens, qui présentent aussi à l'oreille deux différens rhythmes. Quelquefois il n'est qu'un composé de deux vers *quinarii* qui forment une césure au point de leur union, comme

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Per lei fra l' armi - dorme il guerriero.

Quelquefois il est différemment modifié : il n'est pas composé de deux vers *quinarii*, il n'a aucune césure remarquable, il représente un corps indivisible en d'autres petits vers : comme

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Già sognava battaglia e rovine.

Voilà deux sortes de vers *decasillabi* d'une nature différente.

§ 385. Le vers *decasillabo* de la première espèce, puisqu'il est composé de deux *quinarii*, doit suivre les mêmes règles que ces petits vers (§ 251), et puisque le vers *quinario* se contente du seul accent commun, c'est-à-dire, de l'accent sur la quatrième syllabe, il est évident que le vers *indecasillabo* peut se contenter des accens sur la quatrième, et sur la neuvième qui est l'accent commun.

Exemple.

*Tronco*...... Per lei la morte (4) terror non è (9).

*Piano*....... Ecco che il cielo (4) la terra impregna (9, 10).

*Sdrucciolo*... Dela mia ninfa (4) sul volto pallido (9, 11).

Ce vers sera plus harmonieux si on lui ajoute encore l'accent sur la seconde, et plus précisément sur la septième syllabe, parce que les deux vers *quinarii* qui le composent deviennent alors plus coulans (§ 261).

Voyez ci-après l'appendice sur le vers *decasyllabo*.

§ 386. Le vers *decasyllabo* de la seconde espèce observe une autre dimension. Il a l'accent sur la troisième, sur la sixième et sur la neuvième syllabe, toujours constamment de trois en trois, ce qui fait une proportion aussi belle qu'harmonieuse.

Exemple.

*Tronco*...... Contra morte non val fresca età.
*Piano*....... Vasto incendio se bolle ristretto.
*Sdrucciolo*... I bon vini son quelli che acquietano.

§ 387. Les vers de cette dimension particulière expriment un mouvement rapide et frappant; c'est pour cela qu'on les emploie pour peindre l'agitation des passions fortes, des actions bruyantes et précipitées. L'abbé Métastase s'en sert souvent dans ses poésies dramatiques destinées au chant. Pour exprimer l'éruption d'un volcan il emploie ces excellens vers,

Del terreno nel concavo seno
Vasto incendio se bolle ristretto,
A dispetto del carcere indegno
Con più sdegno, gran strada si fa.
Fugge allora; ma intanto che fugge
Crolla, abbatte, sovverte, distrugge
Piani, monti, foreste, e città.

Pour peindre aux yeux un courage décidé et enflammé d'espérance, semblable à un coursier impétueux et bouillant, il dit :

Quel destrier ch' all' albergo è vicino
Più veloce s' affretta nel corso,
Nè l' arresta l' angustia del morso,
Non la voce che leggè gli dà,
Tal quest' alma che piena è di speme,
Nulla teme, consiglio non sente,
E si forma una gioja presente
Col pensiero che lieto sarà.

Pour peindre un guerrier courageux et ne respirant que la gloire, mais après succombant sous les armes de l'amour ; il choisit cette espèce de rhythme dans l'air suivant :

Prima odiava l' oziosa dimora ;
Or se tromba dal sonno lo desta,
Odia il giorno, detesta l' aurora,
Avvilito l' amante guerrier.
Già sognava battaglie, e rovine,
Ed or sogna quel volto, quel crine,
Quelle ciglia ch' apprese a temer.

§ 388. Il y a une autre variété de ce vers *decasillabo*, dont *Chiabrera* nous donne quelque exemple, quoique très-rare, et rarement suivi : comme

1 3 5 7 9
Scelti seggi delle ninfe ascree,
Care tanto di quirino a' colli.

Voici encore dans ces vers *decasillabi* un troisième rhythme différent. Ils demandent l'accent sur la première, la troisième, la cinquième, la septième et la neuvième syllabe qui est l'accent commun. On y voit un mouvement alternatif entre les syllabes longues et les brèves.

Quoi qu'on en dise, et malgré l'usage très-rare que les Italiens font de ce vers, j'y trouve beaucoup d'harmonie qui se déploie par un mouvement constant et régulier.

## ANALYSE

## DE CES TROIS ESPÈCES DE VERS *DECASILLABI* MESURÉS PAR PIEDS.

§ 389. Le vers *decasillabo* de la première espèce, c'est-à dire celui qui est composé de deux *quinarii*, n'est qu'un rhythme iambe de quatre pieds ; il frappe l'oreille par quatre *battute* à deux tems, dont le premier est le levé, le second le frappé :

Del sen gli ardori » nessun mi vanti

*Děl sēn - gliărdō - ri » nĕssūn - mĭ vān - ti.*

Dans l'appendice suivant on parlera des syllabes superflues qu'on voit à la fin de chaque *quinario*.

§ 390. Le vers *decasillabo* de la seconde espèce, c'est-à-dire, qui a l'accent de trois en trois syllabes, est un rhythme anapeste (*vv-*) à trois pieds, qui représente l'image de la *battuta* musicale à trois tems, dont les deux premiers se font en levant et le troisième en frappant : entre tous les vers il n'y a pas de rhythme qui soit aussi sensible que celui-ci.

Del terreno nel concavo seno

*Dĕl tĕrrē - nŏ nĕl cōn - cāvŏ sē - no.*

Crolla, abbatte, sovverte, distrugge.

*Crŏlla ăbbā - tte sŏvvēr - te dĭstrū - gge.*

§ 391. Voici la raison pourquoi ces vers exigent absolument l'accent sur la troisième, sur la sixième, sur la neuvième, de trois en trois : c'est que le pied anapeste de

trois syllabes demande l'accent à la fin, autrement il ne serait plus tel.

§ 392. Pourquoi ces sortes de vers se font-elles distinguer par un mouvement vif et rapide, et en même tems énergique? La raison en est fondée sur la nature même du pied anapeste, qui, aussi bien que l'iambe, est vif et vibrant par cet accent tonique qui, frappant toujours à la fin, concentre en lui-même toute l'énergie de la voix : alors les deux syllabes qui dans chaque pied précèdent l'accent, semblent courir pour être absorbées dans le corps de la voix dominante ; et l'on passe si légérement sur les syllabes brèves, que l'on dirait que de ces trois mesures dont le *decasillabo* est composé, on n'entend que les tems frappés.

§ 393. La troisième variété du vers *decasillabo*, expliquée au § 388, appartient au rhythme trochée : on y voit en effet cinq pieds de cette façon, sensiblement marqués :

Scelti seggi delle ninfe ascree,
*Scēltĭ - sēggĭ dēllĕ nīnfĕ a - scrēĕ.*

Care tanto di Quirino a' colli,
*Cārĕ - tāntŏ - dĭ Quĭ - rīnŏ a' - cōlli.*

La musique de ce vers (car chaque vers n'est qu'une musique) est essentiellement différente de celle de la première et de la seconde espèce. Cependant ces trois espèces de vers sont *decasillabi* : et malgré cela il est absolument impossible de pouvoir noter le même chant, sur le mélange de ces trois différens vers.

APPENDICE

# APPENDICE
## SUR
# LE VERS *DECASILLABO* DE LA Ire ESPÈCE
## ET SUR LE VERS *OTTONARIO*.

§ 394. Le vers *decasillabo* de la première espèce, et le vers *ottonario* comptent un nombre pair de syllabes et de pieds : ils peuvent donc être partagés, chacun d'eux, en deux parties égales, séparées à l'endroit de la césure : le premier donne deux petits vers *quinarii*, le second deux *quadrisillabi*. On peut donc considérer ces deux sortes de vers comme un composé de deux petits vers semblables et égaux. (*Voyez* le § 243, où l'on dit que de pareils vers ne sont chacun que deux vers réunis en une seule ligne.

Par exemple, le vers *decasillabo*;

Per lei fra l' armi dorme il guerriero,

n'est qu'un composé de deux *quinarii* :

Per lei fra l' armi 5
Dorme il guerriero. 5

Le vers *ottonario*

Versa versa quel bel vino,

n'est qu'un composé de deux *quadrisillabi* :

Versa versa 4
Quel bel vino. 4

§ 395. Cela posé comme certain (non-seulement parce que les versificateurs en conviennent, mais aussi parce que souvent le sens commun de l'oreille nous en avertit), il s'ensuit aussi que chacun de ces vers *ottonarii* et *decasillabi* peut avoir au milieu, à l'endroit précis de la césure,

une syllabe surabondante; parce que chaque petit vers qui les compose surabonde d'une syllabe à la fin, selon la théorie de la versification communément reçue : ils peuvent encore surabonder de deux syllabes lorsqu'ils sont *sdruccioli*. On voit en effet que ces *ottonarii* et *decasillabi* ont souvent une ou deux syllabes surabondantes à la fin, qui est la fin du second petit vers. Or, si ce petit vers peut surabonder d'une ou deux syllabes, on ne voit pas la raison pourquoi le premier petit vers ne puisse surabonder de même.

Quand je dis, comme dans les deux vers cités,

Pĕr lĕi - fră l'ăr - mi — dorme il - guĕrriĕ - ro.

je vois dans ce vers *decasillabo* de quatre pieds iambes, les deux syllabes; *mi* au milieu, et *ro* à la fin, qui sont surabondantes et superflues au rhythme. Ce sont les deux syllabes surabondantes des deux petits vers dont le grand vers est composé.

§ 396. Et voilà pourquoi dans ce vers cité, ou en d'autres semblables, on compte le nombre de dix syllabes, quoique quatre pieds iambes ne puissent en donner plus que huit : les deux syllabes sont là surabondantes et superflues. Cette vérité si évidente, confirme de plus en plus la maxime, que les syllabes qui se trouvent après le dernier accent de tous les vers, sont étrangères à l'essence du vers, et qu'elles ne contribuent en rien à l'exacte *battuta* musicale que toutes les espèces de vers s'efforcent d'imiter.

§ 397. A l'aide de ces vérités, si évidemment exposées, et que j'établis comme des principes, on parvient à expliquer, dans les différentes combinaisons de ces syllabes, la nature et les raisons des différentes sortes de vers qui ont été inventés par les modernes savans ita-

liens. On découvre aussi, à l'avantage de la langue italienne, toutes les différentes nuances, colorées par le jeu des mots *sdruccioli*, qui varient le charme de l'harmonie.

En commençant par le vers *ottonario*, j'observe qu'il ne peut pas avoir de syllabes superflues, si ce n'est dans les petits vers *sdruccioli*. La raison en est simple : le vers *ottonario* est composé de pieds trochées (§ 145) : chacun de ces pieds a la première syllabe longue et la dernière brève ; donc la syllabe dernière qui suit l'accent dans chacun de ces vers, entre dans la composition du pied. Par exemple, dans ces deux petits vers qui font un *ottonario*

Vérsa, vérsa
Quél rubíno.

les finales *sa* et *no* servent à former les pieds *vĕrsă*, *bīnŏ* : on ne peut donc pas les considérer comme surabondantes et superflues.

§ 398. Mais si les deux petits vers étaient *sdruccioli*, comme

Vérsa súbito
Versa il néttare
Che di giúbilo
Fa il cor ebrio.

alors de chaque couple de ces *quadrisillabi* se forme un vers *ottonario*, toujours de quatre pieds trochées, toujours avec les mêmes accens, mais surabondant d'une syllabe au milieu et d'une autre syllabe à la fin, ce qui forme un tout de dix syllabes.

Versa subito, versa il nettare, 10
Che di giubilo fa il cor ebrio. 10

Voilà une forme nouvelle d'un même rhythme, dont je trouve un exemple dans la traduction des Psaumes, faite par *Ascanio Giustiniani*, précisément sur les pa-

roles *avertantur retrorsùm*, et *confundantur*, etc. *Fiat via illorum tenebræ et lubricum.*

Si confondano - si vergognino
Quei che bramano, etc.
Dense tenebre - le vie coprano
Sempre lubriche, etc.

§ 399. J'observe aussi que cette modification particulière de vers trochées de quatre pieds ne donne qu'un son extrêmement dur; et que pour cela on n'en fait que rarement usage en Italie. Je trouve digne d'un littérateur philosophe de vouloir chercher la raison pourquoi de semblables vers trochées n'offrent pas, contre l'attente ordinaire, une harmonie agréable; pendant que les vers *decasillabi* iambes à nombre pair, qui surabondent d'une ou de deux syllabes au milieu, à l'endroit de l'hémistiche, deviennent plus doux et plus agréables (§§ 385, 389), comme nous le ferons voir ci-après.

§ 400. Le savant P. *Sacchi* me fournit l'idée de porter à l'explication de ce phénomène un jugement raisonnable. Lorsque dans la déclamation des vers l'oreille est attentive à en saisir par ordre l'harmonie, elle prête plus d'attention aux syllabes accentuées qui la frappent vivement, qu'à celles qui n'ont pas d'accent. Dans les vers donc d'un rhythme trochée, elle porte plus d'attention au commencement qu'à la fin de chaque pied; pendant que dans les vers iambes elle fait attention plus à la fin qu'au commencement.

De là il arrive que dans le vers trochée, dont le premier hémistiche surabonde d'une syllabe, l'oreille trouve dans cette syllabe un obstacle qui l'empêche d'arriver droit à son but, c'est-à-dire, à ce frappement régulier de l'accent tonique: ce retardement la contrarie et l'irrite.

Mais dans le vers iambe la chose est toute opposée;

l'augmentation d'une ou deux syllabes qui se fait à l'endroit de l'hémistiche, arrive après la syllabe accentuée qui complète le pied iambe : l'oreille alors ne s'offense pas ; elle sent avec plaisir ce léger mouvement d'une ou deux syllabes après l'accomplissement du pied, et elle passe, sans obstacle, à le comparer aux pieds suivans.

§ 401. Examinons maintenant le vers *decasillabo* de la première espèce (§ 385.) Son rhythme est composé, comme nous avons dit, de deux *quinarii*, ou quatre pieds iambes. Quatre iambes forment un tout de huit syllabes ; mais comme deux *quinarii piani* ont chacun une syllabe de surabondance, ils font en tout dix syllabes : comme

Ai pàssi errànti   dubio è il sentièro

Aĭ pās-si ĕrrān-ti — dŭbio ē il-sĕntiē-ro.[10]

Voilà un rhythme iambe de quatre pieds, divisé en deux hémistiches égaux, et qui a deux syllabes de surabondance, une au milieu, l'autre à la fin.

§ 402. Mais si le premier hémistiche, c'est-à-dire le premier *quinario* est *sdrucciolo*, il aura deux syllabes surabondantes au milieu, et alors le vers entier sera de onze syllabes, comme dans les vers suivans de *Paolo Rolli*, qui les inventa lui-même :

Piangete o Grazie - piangete amori :
Della mia ninfa - sul volto pallido
Tutti si perdono - gli almi colori.
O amica venere - o di Cupido, etc.

Et ces autres du même.

Venere e zeffiro - già quattro volte
An riportate - le chiome agli alberi
Che il verno gelido - avea disciolte.

On a appelé ce vers *endecasillabo rolliano*. C'est par l'ignorance des principes exposés qu'on lui a attribué ce

faux nom (1). En effet, quelle différence d'harmonie entre ce vers, et l'*endecasillabo* dont nous parlerons dans l'article suivant! Pour faire voir l'évidente contradiction entre ces deux espèces de vers, il suffit de dire que le premier est de quatre pieds et le dernier de cinq.

§ 403. Que si ce vers *decasillabo* est composé de deux *quinarii sdruccioli*, il sera toujours un rhythme iambe de quatre pieds; mais puisqu'il surabonde de deux syllabes par chaque petit vers, il formera en tout douze syllabes, et il offrira à l'oreille une modification différente, que l'ignorance pourrait être tentée d'appeler vers de douze syllabes (2).

Tels sont les vers employés quelquefois par *Chiabrera*.

> Celeste grazia - sopra i miei meriti.[12]
> Andrò cantandoti - cigno per l'aria.[12]
> Sull' età giovine - che folle suggere[12]
> Suol d' amor tossico, etc.

§ 404. Il peut arriver enfin que les deux *quinarii* qui composent le *decasillabo* soient deux petits vers *tronchi*; alors, quoique le rhythme et le nombre des pieds reste

---

(1) Le P. *Affò*, dans son Dictionnaire *della Poesia volgare*, appelle ces vers de Rolli, *versi Catulliani*, parce qu'ils ont beaucoup de ressemblance avec ceux de Catulle :

> *Cui dono lepidum novum libellum*, etc.
> Cui dono il lepido nuovo libretto
> Pur or di porpora coperto, e d' oro, etc.

Ces vers ne sont pas indecasyllabes, *ma veramente*, dit Affò, *un composto di due quinarii, uno piano, e l' altro sdrucciolo*.

(2) Il est à desirer qu'il se trouve quelqu'un de nos braves littérateurs modernes qui, comme le fit Lavoisier pour la nomenclature chimique, change les noms qui ne sont pas propres à désigner la véritable nature des vers, et y substituer des noms qui soient propres et dignes de la philosophie de l'art.

toujours le même, le nombre des syllabes sera réduit à huit.

§ 405. On trouve souvent des vers qui ont douze syllabes, partagés en deux hémistiches *sdruccioli*, mais qui sont composés de quatre pieds dactyles, comme dans ces vers tirés du Dithyrambe de *Nicola Villani*.

Tremano, ondeggiano, vagano, ballano,
Incespano, inciampano, intoppano, fallano.

Et dans ces autres de *Bernardino Campelli*, dans la tragédie *Gerusalemme cattiva* :

Ma qual distruggemi - rabida furia,
E come assordami - l' orrido numero
De' carmi ond' Ecate - pallida rendesi!
Come spaventami l' Erebo, e segnami
Ciò che di misero l' invido carcere
Serra del tartaro! Rigida, perfida,
Sorda implacabile, squallida, sordida.
Cruda Tesifone! La misera anima
Così mi laceri, nè alla tua rapida
Sferza già donasi termine, o requie?

§ 406. Ces vers peignent aux yeux, et ils sont analogues à la matière qu'ils expriment.

Ce sont ces vers qu'on pourrait appeler proprement de douze syllabes, car le rhythme est renfermé dans toute l'étendue de ce nombre; ce sont des vers formés chacun de quatre pieds dactyles (-*vv*) qui représentent l'image de la *battuta* musicale à trois tems, dont le premier est le fort, les deux derniers sont le faible. Or, quatre pieds dactyles forment essentiellement douze syllabes, sans en avoir aucune qui soit superflue.

La nature de ce vers est essentiellement différente de celle des trois ou quatre ci-dessus exposés.

## DU VERS *DECASILLABO* ITALIEN,

### COMPARÉ A CELUI DE LA VERSIFICATION FRANÇAISE.

§ 407. On pourrait croire que la langue française n'est pas susceptible de donner à la versification le précieux avantage que le vers *decasillabo* offre par toutes les variations ci-dessus développées. Les grammairiens français n'en parlent pas (1): le Dictionnaire de Trévoux n'en fait mention que pour dire que ces sortes de vers ne sont guère supportables dans la langue française, et l'ignorance ou le préjugé malveillans, pourraient s'attacher à cette excuse rebattue, *c'est l'impuissance de la langue française.* L'ignorance et le préjugé seront foulés aux pieds de la raison appuyée du témoignage d'une oreille bien organisée.

§ 408. La langue française jouit des vrais avantages que le vers *decasillabo* peut apporter à la versification; elle en est même plus susceptible que la langue italienne.

*Elle en est plus susceptible et plus disposée*, car le fond de cette langue est composé de mots iambes et anapestes; mais le vers *decasillabo* de la première espèce (§ 385) n'est qu'un composé de pieds iambes, (§ 389); celui de la seconde espèce (§ 386), n'est qu'un com-

(1) Les grammairiens français parlent du vers *de dix syllabes*, ou vers *commun*. Mais ce vers n'est que l'*endecasillabo tronco* ou masculin dont nous allons parler dans l'article suivant. Le vers *decasillabo* dont j'entends parler, s'appellerait en français *de neuf syllabes :* car, comme j'en ai souvent averti, les Français mesurent leurs vers sur le masculin qui est toujours d'une syllabe moins que le féminin. Je ne peux pas parer à cet inconvénient qui sur une différence accidentelle de mots, semble établir la différence entre deux choses qui sont les mêmes.

posé de pieds anapestes (§ 390); donc la langue française, par son fond même et par sa même constitution (§§ 46, 53), est disposée, et très-susceptible du vers *decasillabo*. J'ai dit *de préférence à la langue italienne*, parce que le fond de cette autre langue est composé de mots *piani* et *sdruccioli* (§§ 44, 45). Qu'on réponde, si l'on peut, à ce raisonnement, qui, d'ailleurs sera bientôt confirmé par le fait.

§ 409. Nous avons fait voir, et d'ailleurs tout le monde sait, que la versification française compte entre les différentes espèces de vers celle du *novenario* ou vers de huit syllabes, dont elle fait un si grand et si brillant usage : mais il a été démontré aux §§ 363, 365, que le vers *novenario* n'est souvent qu'un *decasillabo* raccourci d'une syllabe au commencement. Donc la langue et la versification française vante aussi le vers *decasillabo*.

§ 410. De plus : le vers *decasillabo* n'est souvent qu'un composé de deux petits vers *quinarii* (§§ 384, 385) ; mais la versification française vante les compositions poétiques en vers *quinarii*, (269, 270) : donc la versification française se flatte de faire, ou de pouvoir faire des vers *decasillabi*.

§ 411. Après ces raisonnemens qu'on ne peut pas contester, nous allons les confirmer directement par des faits. Comparons les vers *decasillabi* italiens de la première espèce (§ 385), avec les *decasillabi* français de la même nature :

Ai passi erranti - dubio è il pensiero. 10
Non àn le stelle - per noi splendor. 9
*Pour une amante - tendre et fidèle* 10
*Pour une amante - tout est charmant.*

Ils ne sont qu'un rhythme iambe de quatre pieds

(§ 389), avec une syllabe surabondante au milieu et la fin (395).

*Pour u-ne ămān-te — tendre et-fĭdē-le, etc.*

§ 412. On pourrait me demander si la langue française peut donner des vers qui ressemblent aux *endecasillabi rolliant*, dont nous avons parlé dans l'appendice (au § 402). Je réponds que non : elle ne peut donner aux vers ces sortes de modifications qui dépendent du jeu de mots *sdruccioli* ou dactyles, parce qu'elle est presqu'entièrement privée de ces espèces de mots.

Si l'on excepte dans les vers les modifications qui dépendent de la diverse combinaison des mots *sdruccioli*, tout le reste que nous avons exposé dans cet article et dans l'appendice, convient exactement au *decasillabo* français. Le principe de l'harmonie est commun à la versification des deux langues, française et italienne : les matériaux sont les mêmes ou presque les mêmes, et il faut que les résultats y répondent. Je m'abstiendrai donc de répéter tout ce qui, en parlant de la versification italienne, est parfaitement applicable à la versification française.

§ 413. Je donnerai seulement quelqu'exemple pour comparer les *decasillabi* italiens de la seconde espèce (§§ 386, 390), avec ceux des Français. Ils ne se partagent pas, comme nous l'avons dit, en deux hémistiches égaux ; ils ont l'accent sur la troisième, sur la sixième et la neuvième ; ils ne sont qu'un rhythme de trois pieds anapestes. Dans cette comparaison il faut voir si la langue française peut combiner, dans le nombre de trois syllabes, trois accens arrangés comme en italien, ce qui veut dire trois pieds anapestes ; et si de cette même combinaison de syllabes, d'accens et de pieds, peut résulter

en français la même harmonie que celle du *decasillabo* italien.

Je traduirai, autant qu'il m'est possible, mot à mot les *decasillabi* italiens en français, et je m'efforcerai d'y faire passer, avec la traduction, le même nombre de syllabes, d'accens et de pieds, et surtout la même harmonie.

3 6 9 10
Dalla razza d' un uomo fedele
3 6 10 10
*De la race d'un homme fidèle.*
*Dĕ lă rā-cĕ d'ŭn hŏm-mĕ fĭdē-le.*

4 6 9
La ragione s' oscura all' istante.
4 6 9
*La raison à l'instant s'obscurcit.*
*Lă raisŏn - ă l'instānt - s'ŏbscŭrcīt.*

3 6 9
Del cannon risuonò lo spavento.
3 6 9
*Du canon retentit, l'épouvante.*
*Dŭ cănōn - rĕtĕntīt - l'ĕpoŭvān - te.*

3 6 9
A dispettò d' amor che l' infiamma.
3 6 9
*Au dépit de l'amour qui l'enflamme.*
*Aŭ dĕpīt - dĕ l'ămoūr quĭ l'ĕnflām - me*, etc. (1)

Y aurait-il entre tous les connaisseurs italiens et français un seul qui, malgré le préjugé et la mauvaise foi,

---

(1) Dans le Supplément de l'Encyclopédie, tom. 4, pag. 987, je vois citer le vers suivant :

*Ce beau jour ne permet qu'à l'aurore*

qui est parfaitement semblable à ceux que j'ai composés ; mais on prétend que ce vers *decasillabo* n'est que l'*endecasillabo*, ou commun, tronqué d'une syllabe au commencement : on aura en effet le *commun* si l'on ajoute cette syllabe qui lui manque :

Mais *ce beau jour ne permet qu'à l'aurore.*

Voyez § 436.

pût refuser de reconnaître entre ces vers de l'une et l'autre langue, une harmonie, un accord, une marche parfaitement semblables ?

§ 414. Il n'est pas nécessaire de s'entretenir davantage sur une matière si évidente par elle-même. Il est exactement démontré que la langue française jouit du même avantage que l'italienne relativement au *decasillabo*, que les Français appellent de *neuf syllabes*. Il ne tient qu'aux poëtes de cette nation d'enrichir de ce nouveau rhythme la versification. C'est à eux d'en faire usage, même dans les drames pour la musique, quand il s'agit d'exprimer des passions emportées, des mouvemens rapides et frappans, des actions bruyantes et précipitées. C'est un rhythme sur lequel les musiciens ont toujours appliqué d'excellens motifs, et qui pourraient en créer bien davantage, (§ 387). Il sera toujours certain qu'ils trouveront du côté de la langue une disposition très-favorable pour ce rhythme anapeste (§ 408).

Dans l'appendice que l'on trouvera à la fin de ce chapitre, on verra tous les avantages que la langue française possède, de préférence aux langues latine et italienne, à cause des mots iambes et anapestes dont elle jouit particulièrement.

§ 415. Mais puisque la langue française fournit des moyens si faciles et si avantageux pour former des vers *decasillabi*, pourquoi donc n'en fait-on pas usage dans les compositions poétiques ? Ce n'est pas à moi d'en indiquer les motifs, entre lesquels on pourrait en compter un, signalé par une certaine négligence des anciens Français qui, loin de pousser leurs recherches sur cet art enchanteur, loin de relever avec soin toutes les ressources dont la langue française est capable, n'ont fait qu'inventer

des règles, quelquefois mal fondées et gênantes, qui opposent des entraves aux élans du génie. La ressemblance des vers *novenarii* (ou de huit syllabes, dont on fait un si grand usage, et avec beaucoup de succès) avec les *decasillabi* (de neuf syllabes), pourrait être un autre motif qui a fait négliger l'usage de ces deux derniers. On pourrait croire qu'on a voulu presque les confondre ensemble comme étant une même chose. En effet, le vers *novenario* de la quatrième dimension, expliqué aux §§ 371, 374, n'est que le *decasillabo* expliqué au § 413; il ne lui manque que la première syllabe, qui est la moins observée. Si l'on ajoute cette syllabe, les vers deviennent (§ 365) parfaitement semblables, comme dans les exemples suivans, où l'on ajoute *mais*.

2 6 9
L'unique aliment de nos maux.
3 6 9
Mais *l'unique aliment de nos maux*,
2 6 9
Cet or, ces rubis, ces métaux.
3 6 9
Mais *cet or*, *ces rubis*, *ces métaux*.
Forçons de funestes obstacles.
3 6 9 10
Mais *forçons de funestes obstacles*, etc.

§ 416. On sent bien, en comparant ces deux vers, que le rhythme est le même, que l'un et l'autre sont un composé de trois pieds anapestes; que celui de neuf syllabes a le premier pied suppléé par un iambe, que par ce supplément le vers est plus grave, mais moins harmonieux; et qu'en y ajoutant la syllabe *mais*, il complète le rhythme, égale parfaitement le *decasillabo*, devient plus harmonieux, et, en abandonnant sa gravité, devient coulant, bruyant et emporté.

## COMPARAISON DES VERS *DECASILLABI* ITALIENS ET FRANÇAIS,

### AVEC CEUX DE LA LANGUE LATINE.

§ 417. Le vers *decasillabo* de la première espèce, dont nous avons parlé dans cet article aux §§, 385, 389, et dans l'appendice, au § 394, est un iambe de quatre pieds qui, lorsqu'il a deux syllabes surabondantes au milieu (§ 402), ressemble parfaitement aux vers phaleuques des Latins. Il est impossible de n'être pas vivement frappé de cette ressemblance, lorsqu'on déclame ces vers latins, vis-à-vis de l'italien.

*Lugete veneres cupidinesque,*
Piangete o Grazie, piangete amori.

ou

*Passer deliciæ meæ puellæ.*
L' augel delizia del mio tesoro.

ou ces autres :

*Jam ver egelidos refert tepores :*
*Linquatur Phrygii Catulle campi.*
Venere e zeffiro già quattro volte
An riportato le chiome agli alberi,
Che il verno gelido avea disciolte.

§ 418. Le *decasillabo* de la seconde espèce (§§ 336, 390), est d'un rhythme à trois pieds anapestes ; et il ressemble parfaitement à ce vers des Latins, qui est appelé *aristofanio.*

*Rosa murice pulchrior est.*

# ARTICLE VI.

## DU VERS QUI EN ITALIEN S'APPELLE *ENDECASILLABO*, OU *HÉROIQUE*.

§ 419. Le vers *endecasillabo* ou de onze syllabes de la versification italienne, est appelé *héroïque*, car c'est le rhythme qui, par son harmonie, par ce caractère de noblesse qui est imprimé dans sa marche grave et soutenue, et par les variétés que ce vers, d'une si grande étendue, peut offrir pour la peinture des différentes images, a été choisi et préféré pour chanter des sujets héroïques et sublimes.

§ 420. Par la nature de son rhythme, que nous expliquerons ci-bas, ce vers exige l'accent sur la seconde, sur la quatrième, sur la sixième, sur la huitième syllabe, outre l'accent sur la dixième, qui est l'accent *commun* et invariable, comme dans les premiers vers d'un des plus beaux sonnets de Pétrarque :

2 4 6 8 10
Levommi il mio pensiero in parte ov'era
2 4 6 8 10
Colei ch'io cerco è non ritrovo in terra.

Et dans ces vers de *T. Tasso* :

2 4 6 8 10
Signor gran cose in breve tempo ai fatte.
2 4 8 10
Che lunga età porre in oblio non puote.

Cependant ce vers peut bien se passer de quelqu'un de ces accens, sans que son harmonie en soit troublée. Il est par là différemment nuancé, il évite la monotonie de cette constante douceur qui lasse l'oreille et qui affaiblit le style; et par le déplacement de quelqu'un de ses ac-

cens qui s'opposent à la rapidité de ce vers qui tend naturellement à sa fin, il reprend un ton de cette gravité qu'on y admire.

§ 421. Par ce déplacement d'accens, le vers *endecasillabo* peut avoir trois combinaisons différentes qui lui donnent trois variétés bien marquées.

I. Il peut se contenter de l'accent sur la sixième syllabe (le *commun* sur la dixième ne peut jamais changer, comme nous l'avons déjà observé): comme dans les exemples suivans :

6 10
Cosa bella e mortal passa e non dura.

6 10
Canto l' arme pietose e il capitano.

6 10
Brama assai, poco spera, e nulla chiede.

II. Il se contente de l'accent sur la quatrième et sur la huitième, sans avoir besoin du secours d'autres accens : comme

4 8 10
Costanza è spesso il variar pensiero.

4 8 10
Volgesi all' onda perigliosa, e guata.

4 8 10
Scrivi mi dice un generoso sdegno.

III. Ce vers est si docile qu'il souffre quelquefois l'accent sur la quatrième et la septième syllabe : comme dans les vers de *Redi* dans son Dityrambe *Bacco in Toscana* :

4 7 10
Ma se la terra comincia a tremare

4 7 10
E traballando minaccia disastri,

4 7 10
Lascio la terra e mi salvo nel mare.

§ 422. Cet accent sur la septième est absolument opposé à la nature de ce rhythme (§ 420) : cependant il se fait distinguer par une sorte d'harmonie particulière

qui

qui est agréable à l'oreille. Les anciens, *Dante*, *Petrarca*, *Bembo* nous en fournissent, quoique rarement, des exemples, même dans le style grave :

4 7 10
Non Giove o Palla, ma Venere, e Bacco. *Petr. son.* 105.
4 7 10
Termine fisso d' eterno consiglio. *Dant.*
4 7 10
E l' arca grave per molto tesoro, etc. *Bemb.*

Il n'est pas digne d'un style grave et sérieux ; il précipite les accens : sa marche est rude et sautillante ; et il ne peut servir que pour une espèce de musique bruyante et sonore, appelée *ipofrigia*. Ce n'est pas cependant qu'un poëte qui en a saisi au juste toutes les propriétés, ne puisse le faire valoir à propos et avec succès pour peindre des actions bruyantes, des passions emportées, des mouvemens difficiles et pénibles.

Cette troisième dimension semble convenir beaucoup à une certaine espèce de chant sicilien, comme l'observe J. Baptiste *Bisso* : il est à présumer que c'est de la Sicile que ce vers passa en Italie ; le savant *Andrucci* l'appelle *dimensione siciliana*.

§ 423. Souvent le vers *endecasillabo* réunit ensemble les accens sur la seconde, la quatrième, la sixième et la huitième syllabe ; et alors l'harmonie devient beaucoup plus sensible, et le rhythme est pur et parfait, comme dans les vers cités au § 420, et dans les vers suivans :

2 4 6 8 10
T' [illegible] natura inverso [illegible] ciel [illegible] fronte.
2 4 6 8 10
Mirara Argante, e non vedea Tancredi.

2 4 6 8 10
Io venni in luogo d' ogni luce muto. *Tas.*
4 6 8 10
Io sarò primo, e tu sarai secondo.
2 4 6 8 10
Ne fece volger gli occhi inver la cima. *Dant.*
2 4 6 8 10
Qual uom che a nuocer luogo, e tempo aspetta. *Petr.*

§ 424. Il se partage, comme tous les autres, en *tronco*, *piano* et *sdrucciolo* : le *tronco* est de dix syllabes, le *piano* de onze, le *sdrucciolo* de douze. Exemple :

*Tronco*..... Monte-pulciano d' ogni vino è il re.[10]

*Piano*...... T' alzò natura in verso al ciel la fronte.[11]

*Sdrucciolo*.. Celebri l' acqua, e se la bea pur Pindaro.[12] *Red.*

I lieti amanti e le fanciulle ténere[12]

Givan di prato in prato rammentandosi[12]

Il foco e l' arco del figliuol di Vénere.[12] *Sannaz.*

Exemple des *endecasillabi*, en vers continués, tiré de la *Gerusalemme liberata*, de *Tasso*, cant. 4. On décrit la beauté d'Armide, lorsqu'elle va se montrer dans le camp des chrétiens :

La bella Armida di sue forme altera,
E de' doni del sesso e dell' etate,
L' impresa prende : e in sulla prima sera
Parte e tiene sol vie chiuse e celate :
E in treccia e in gonna feminile spera
Vincer popoli invitti e schiere armate.
Ma son del suo partir tra il volgo ad arte
Diverse voci poi diffuse e sparte.
Dopo non molti dì vien la donzella
Dove spiegate i franchi avean le tende.
All' apparir della beltà novella,
Nasce un bisbiglio, e il guardo ognun v' intende;
Siccome là dove cometa o stella,
Non più vista di giorno, in ciel risplende :
E traggon tutti per veder chi sia
Sì bella peregrina e chi l' invia.
Argo non mai, non vide Cipro, o Delo
D' abito, o di beltà forme sì care :
D' auro à la chioma, ed or dal bianco velo
Traluce involta, or discoperta appare :
Così qualor si rasserena il cielo,
Or da candida nube il sol traspare,
Or dalle nubi uscendo, i raggi intorno

Più chiari spiega, e ne raddoppia il giorno.
Fa nuove crespe l' aura al crin disciolto,
Che natura per se rincrespa in onde:
Stassi l' avaro sguardo in se raccolto,
E i tesori d' amore, e i suoi nasconde.
Dolce color di rosa in quel bel volto
Fra l' avorio si sparge, e si confonde:
Ma nella bocca, ond' esce aura amorosa,
Sola rosseggia e semplice la rosa.
Mostra il bel petto le sue nevi ignude,
Onde il foco d' amor si nudre e desta:
Parte appar de le mamme acerbe, e crude,
Parte altrui ne ricopre invida vesta:
Invida, ma se agli occhi il varco chiude,
L' amoroso pensier già non arresta;
Che non ben pago di bellezza esterna,
Negli occulti segreti anco s' interna.
Come per acqua, o per cristallo intero
Trapassa il raggio, e nol divide o parte;
Per entro il chiuso manto osa il pensiero
Sì penetrar nella vietata parte:
Ivi si spazia, ivi contempla il vero
Di tante maraviglie a parte a parte:
Poscia al desio le narra e le descrive,
E ne fa le sue fiamme in lui più vive.
Lodata passa e vagheggiata Armida
Fra le cupide turbe e se n' avvede:
Nol mostra già, benchè in suo cor ne rida,
E ne disegni alte vittorie e prede.
Mentre sospesa alquanto alcuna guida
Che la conduca al Capitan richiede;
Eustazio occorse a lei, che del sovrano
Principe delle squadre era germano.
Come a lume farfalla, ei si rivolse
Allo splendor della beltà divina:
E rimirar da presso i lumi volse,
Che dolcemente atto modesto inchina:
E ne trasse gran fiamma, e la raccolse
Come da foco suole esca vicina:
E disse verso lei, ch' audace e baldo
Il fea degli anni e dell' amore il caldo:
Donna, se pur tal nome a te conviensi,
Che non somigli tu cosa terrena, etc.

## ANALYSE DE CE MÊME *ENDECASILLABO*,

### MESURÉ PAR PIEDS.

§ 425. Ce vers n'est qu'un iambe de cinq pieds bien comptés et très-sensibles à l'oreille; en sorte qu'il n'est pas possible d'en douter. Exemple :

> Signor gran cose in breve tempo ài fatte.
> Sĭgnōr - grăn cō - sĕ in brē - vĕ tēm - pŏ ai fāt - te.

La dernière syllabe qui reste, outre les cinq pieds, est surabondante et superflue.

§ 426. Ce rhythme est de cinq pieds iambe; mais il admet, comme les autres, des pieds de supplément, dans les endroits les moins remarquables et les moins essentiels, (§§ 212, 341). Comme il est d'un rhythme iambe, il en a droit plus que les autres. Nous avons vu que le petit vers *quinario*, le vers *septenario*, le grand vers alexandrin, composé de deux *settenarii*, appartiennent au rhythme iambe, et comme tels, ils souffrent les pieds de supplément, ils se contentent des seuls accens communs, sans que pourtant leur harmonie en soit trop diminuée. Les vers iambes des Latins suivent les mêmes lois, comme Horace l'a dit :

> *Syllaba longa brevi subjecta vocatur iambus,*
> *Pes citus : undè etiam trimetris accrescere jussit*
> *Nomen iambeis......*
> *...............Non ita pridem*
> *Tardior ut paulò, graviorque veniret ad aures,*
> *Spondeos stabiles in jura paterna recepit*
> *Commodus et patiens : non ut de sede*
> *Secunda cederet, aut quarta socialiter.*

427. Ces vers d'Horace expliquent parfaitement, en peu

de mots, tout ce qui est le plus essentiel à être observé dans le vers *decasillabo*.

Par les mots *commodus* et *patiens*, il nous donne l'idée d'un rhythme qui se ploie aisément à certains dérangemens d'accens.

Par les mots *pes citus* on voit la nature du vers iambe qui est extrêmement vif et coulant, et qui se hâte de franchir l'étendue de son rhythme, ce qui ne peut convenir au caractère d'un vers héroïque.

Mais, par ces mots *ut tardior graviorque veniret ad aures, spondeos stabiles in jura paterna recepit*, nous connaissons la raison pour laquelle le vers *endecasillabo*, en admettant dans sa composition des pieds de supplément spondées ou trochées, ou pyrriches, se fait admirer par cette marche grave et noble, telle qu'elle convient aux rhythmes héroïques.

§ 428. Enfin, par ces derniers mots, *non ut de sede secunda cederet, aut quarta socialiter*, Horace en donnant les règles du vers iambe latin, nous fournit les moyens de former notre *endecasillabo* qui y répond exactement; et il nous fait connaître que le second pied et le quatrième ne peuvent pas être suppléés par d'autres pieds d'une différente nature. Voilà pourquoi, malgré tous les dérangemens des accens, ceux qui sont portés sur la quatrième et la huitième syllabe sont essentiels à l'harmonie de *l'endecasillabo*, comme nous l'avons établi au § 421, n° 2.

§ 429. Toutes ces idées posées, on va expliquer, l'un après l'autre, tous les phénomènes, toutes les règles et conditions qui concernent l'*endecasillabo* italien et français: ce qui a été inconnu, ou presqu'inconnu jusqu'à présent.

Je commence d'abord par rendre raison du nombre même des syllabes. Pourquoi cette espèce de rhythme

dans sa juste mesure ne compte-t-il que dix syllabes ? C'est que cinq pieds iambes ne peuvent en donner plus que dix.

*Endecasillabo tronco :*

Con chi mi può scoprir farò a metà.

*Cŏn chī - mĭ puō - scŏprīr - fārō a - mĕtā.*

Que si le dernier pied de ce rhythme a une syllabe surabondante ou superflue, à la fin du vers ; il aura alors un nombre matériel de onze syllabes,

*Endecasillabo piano :*

Di sdegno, e di furor fremendo assale

*Dĭ sdē - gno ĕ dī - fūrōr - frĕmēn - do ăssā - le.*

Enfin, si le dernier pied a deux syllabes de surabondance, le vers matériel sera de douze syllabes :

*Endecasillabo sdrucciolo :*

Di gridi e più sospir non fo penuria.

*Dĭ grī - di ĕ piū - sŏspīr - nŏn fō - pĕnū-ri - a.*

§ 430. Pourquoi le vers *endecasillabo* de la première combinaison (§ 421, n° 1) ne demande-t-il que le seul accent sur la sixième syllabe ? et avec ce seul accent ne manque-t-il pas d'harmonie ?

Je vais en développer la raison, en faisant observer d'abord que les grands vers ne sont qu'un composé de deux petits de la même nature ; que l'*endecasillabo*, composé de cinq pieds, ne peut pas être composé de deux petits vers égaux, l'un devant être de trois pieds, l'autre de deux.

Tel est le cas du vers *endecasillabo*, accentué sur la sixième, partagé en deux parties inégales ; la première est de trois pieds, c'est-à-dire, d'un vers *settenario*, qui est un iambe à trois pieds (§ 294) ; et la seconde de deux

pieds c'est-à-dire, d'un vers *quinario*, qui est un iambe à deux pieds (§ 260) : tel est le vers suivant :

Canto l' arme pietose, e il capitano.

*Canto l' arme pietose — e il capitano.*

Voici dans ce vers *endecasillabo* un *settenario* et un *quinario* : mais le vers *settenario* se contente du seul accent commun qui tombe sur la sixième syllabe (§ 293) : le petit vers *quinario* se contente aussi du seul accent commun (§ 251), qui répond tout juste à la dixième syllabe du vers *endecasillabo* cité. Voilà donc la raison pourquoi le vers *endecasillabo* n'exige, à la rigueur, que l'accent sur la sixième, outre le commun, pour être harmonieux.

## OBJECTION.

§ 431. Deux vers, dont l'un est *settenario*, et l'autre un *quinario*, forment le nombre de douze syllabes en tout. Donc ils ne peuvent pas composer l'*endecasillabo*.

*Réponse.* Ces deux petits vers qui forment l'*endecasillabo* peuvent se combiner de quatre manières différentes ; et de quelque manière qu'ils se combinent, ils donneront cinq pieds iambes, ni plus ni moins, ce qui constitue l'essence du rhythme qui est propre à ce vers héroïque.

I. Ils peuvent être tous deux *tronchi*, et alors ils formeront l'*endecasillabo tronco*, qui est de dix syllabes, sans en avoir aucune qui soit superflue (§§ 139, 168).

II. Que, si de ces deux petits vers, le premier est *tronco* et l'autre est *piano*, ils donnent ensemble un tout d'onze syllabes ; et en ce cas l'objection ne peut pas avoir lieu.

III. Si, de ces deux petits vers composans, le premier

était *piano*, alors l'*endecasillabo* aurait une syllabe de plus, et l'objection serait en pleine vigueur, si l'élision qui en ce cas est nécessaire, ne réduisait deux syllabes à une. Considérons l'*endecasillabo* comme un composé de deux hémistiches; il faut alors que le premier, qui est terminé par une voyelle, soit suivi d'une autre voyelle qui fait le commencement du second. De même qu'en français on a établi, par une règle générale, que si le premier hémistiche des vers alexandrins et des communs se termine par un mot féminin, le second doit commencer par une voyelle, pour donner lieu à l'élision qui de deux syllabes n'en fait qu'une, comme dans le vers suivant :

Canto l' armi pietose e il capitano.
*Canto l' armi pieto - s'il capitano.*

IV. Mais il peut arriver, et il arrive souvent, que le premier petit vers ou hémistiche, soit un vers *piano* sans être suivi d'autre voyelle; et l'élision ne pouvant avoir lieu, le grand vers compterait toujours une syllabe de plus. Alors l'oreille s'y prend d'une manière extrêmement ingénieuse pour arranger son vers et lui donner une juste mesure.

Dans ce cas en question, le premier petit vers étant *piano*, a une syllabe superflue à la fin (§ 395). Et comme les vers dont le nombre des pieds est impair ne peuvent avoir aucune syllabe superflue au point de contact des deux hémistiches (*voyez* l'appendice aux §§ 394 et suiv.), l'oreille industrieuse fait valoir cette syllabe superflue, pour accomplir l'autre petit vers, c'est-à-dire, le second hémistiche, avec lequel le premier va s'amalgamer pour former un tout agréable et exactement mesuré. Dans le vers suivant :

Che il gran sepol-cro liberò di Cristo,

la syllabe superflue *cro* du premier petit vers est comme

une espèce de pierre d'attente, qui passe à l'autre petit vers auquel elle donne la juste mesure pour former en tout un *endecasillabo* :

Che il gran sepol-cro liberò di Cristo.

(*Voy.* l'article de la césure au § 495, jusqu'au § 504). On voit donc bien que de quelque manière que les deux petits vers composans puissent se combiner ensemble (manière qui sert admirablement à donner de la variété au style poétique et oratoire), le résultat sera toujours tel qu'il ne donne la moindre altération à l'exacte mesure du vers en question. La difficulté n'a donc servi qu'à faire entamer une analyse qui met sous les yeux tous les élémens constitutifs de l'harmonie dans les vers.

§ 432. Quelle est la raison par laquelle l'*endecasillabo* de la seconde dimension n'exige que les seuls accens sur la quatrième et la huitième, pour être harmonieux (§ 421, n° 2)? C'est que, dans sa combinaison, le *quinario* est placé avant le *settenario* (tout le contraire de celui de la première combinaison), comme dans le vers suivant :

Molto soffrì nel glorioso acquisto

*Molto soffrì — nel glorioso acquisto.*

Voici, dans cet *endecasillabo* le *quinario* avant, et le *settenario* après. Alors, par le *quinario* l'accent tombe sur la quatrième comme l'on voit : et par le *septenario*, qui pour être harmonieux, demande l'accent sur la quatrième syllabe (§ 292), ce même accent va tomber sur la huitième de l'*endecasillabo*, comme on le voit aussi.

§ 433. Mais on pourrait m'opposer (et ces objections éclairent de plus en plus l'évidence de mon système, et confirment les principes établis) : puisque le *settenario*

se contente du seul accent commun, il n'est pas nécessaire qu'il ait l'accent sur la quatrième; alors l'*endecasillabo* de cette seconde dimension peut bien se contenter des deux accens communs des deux vers composans, sans qu'il exige l'accent sur la huitième. S'il se contente de ces deux seuls accens communs dans la première dimension, pourquoi ne s'en contenterait-il pas dans cette seconde ? Et s'il ne peut être harmonieux à cette condition, c'est un signe évident que le système exposé est faux.

§ 434. Le système exposé reçoit un degré d'évidence de plus par cette difficulté même. Quoique le rhythme iambe de cinq pieds dans ce vers *endecasillabo* puisse admettre des pieds de supplément qui dérangent la place naturelle des accens, (§ 426), cela n'arrive et ne peut arriver que dans les endroits les moins remarquables, et qui altèrent le moins qu'il est possible, l'harmonie qui est propre au rhythme iambe : c'est l'iambe qui doit dominer toujours. Or, les endroits les plus observés du vers sont à la fin du même, et aux parties qui s'approchent le plus de la fin. C'est là qu'on décide du caractère du vers ; c'est là que le rhythme se manifeste. Dans le vers *endecasillabo* de cette seconde dimension,

Molto soffrì — nel glorioso acquisto,

le premier accent est sur la quatrième qui répond à l'accent commun du premier *quinario ;* mais il faut aussi qu'un autre accent aille peser sur la huitième (qui est la quatrième syllabe du *settenario*), pour manifester et confirmer exactement la nature du rhythme iambe ; car sans cet autre accent déterminé sur la huitième, on en admettrait d'autres qui, dans le cours de sept syllabes seraient opposés à la nature du rhythme iambe, et l'harmonie en souffrirait

sensiblement ; le vers languirait et s'avancerait comme en boitant vers la fin, comme dans le vers suivant :

4 7 10
Sei di speranza fontana vivace.

Mais, dans la première dimension (qui d'ailleurs est plus grave et moins harmonieuse), la chose est tout-à-fait différente. Le *settenario* qui précède le *quinario*, décide de la nature du rhythme au troisième pied par son accent commun sur la sixième syllabe. Alors les deux autres pieds du *quinario* qui suit, ne laissent pas à l'oreille le tems de douter sur la continuation du rhythme ; car, bien que le premier pied de ce *quinario* soit suppléé par un trochée ou par un pirriche ; le second, qui est nécessairement un iambe, survient immédiatement pour reprendre la continuation desirée par l'oreille, comme

6 10
E cantar angelletti — ĕ fiŏ-rĭr piā-gge.

§ 435. Pourquoi l'*endecasillabo* de la troisième dimension, qui admet l'accent sur la quatrième et la septième syllabe (§ 421, n° 3), est-il un vers rude et sautillant ? (*saltellante*, comme l'appelle le savant *Andrucci.*) La réponse à la difficulté précédente fournit les moyens de satisfaire à cette demande. Ne voyez-vous pas que ce vers, marqué d'un accent sur la septième, s'oppose validement à la marche du rhythme iambe, à l'endroit tout juste où ce rhythme doit se manifester plus qu'ailleurs ? C'est là un trochée qui traverse brusquement le cours naturel du rhythme, comme un large fossé s'oppose à la course d'un cheval qui, dans son impétuosité, ne pouvant le franchir, est obligé, malgré soi, de reculer un pas en arrière.

Voilà pourquoi cette sorte de vers n'est pas employée

dans le style grave : mais il faut convenir que par les effets que ce vers produit, il peut, en des matières avantageuses, peindre vivement certaines actions, comme je l'ai remarqué au § 422.

§ 436. Cette dimension particulière semble tout-à-fait opposée à la nature du véritable *endecasillabo*. Je me rappelle le vers cité à la note du § 413,

*Ce beau jour[3] ne permet[6] qu'à l'aurore[9],*

ou de cet autre italien,

Quel destrier[3] ch' all' albergo[6] è vicino[9].

qui sont des vers *decasillabi* anapestes. Ajoutez à ces vers une syllabe au commencement, et il en résulte un *endecasillabo* de la troisième dimension.

Mais *ce beau jour ne permet[7] qu'à l'aurore.*

*Ma* quel destrier ch' all' albergo[7] è vicino.

On pourrait donc dire d'une manière bien motivée, que les *endecasillabi* de la troisième dimension ne sont que des *decasillabi* anapestes avec une syllabe de plus à leur tête. C'est une idée que m'ont fait entrevoir les littérateurs français ; et en la mettant en évidence, je ne crains pas de me tromper. On voit en effet, dans cette classe d'*endecasillabo*, dominer le caractère de l'anapeste, qui se fait distinguer par une marche toujours coulante, sautillante et rude.

Par cette analyse, qui pénètre dans toutes les parties qui composent ce rhythme particulier, on arrive à connaître sa véritable nature ; et l'on conclut constamment qu'il est incapable de soutenir un style héroïque.

§ 437. Par quelles raisons enfin, l'*endecasillabo*, qui réunit les accens sur la quatrième, la sixième et la hui-

tième, devient-il plus doux et plus harmonieux (§ 423)? C'est, parce qu'alors, par ces accens, il fait sentir plus vivement la marche naturelle du rhythme iambe; si l'on ajoutait l'accent sur la seconde syllabe, alors le rhythme serait parfait dans toutes ses parties (§ 420), comme

Signór gran cóse in bréve témpo ai fátte.
*Sĭgnōr - grăn cō - se ĭn brē - vĕ tēm - pŏ ăi fā - tte.*

Mais, comme je l'ai dit, à mesure que ce vers acquiert du côté de la douceur, il perd de sa gravité.

---

## COMPARAISON
### DU VERS *ENDECASILLABO* ITALIEN
#### AVEC CELUI DES FRANÇAIS.

§ 438. L'*endecasillabo* italien est absolument le même que le vers de *dix syllabes* (ou vers *commun*) de la versification française. Dans son étendue naturelle, c'est-à-dire, lorsqu'il est *tronco* (§§ 140, 141, 167, 172), il est aussi de dix syllabes; en voici l'exemple :

*Le printems fuit, hâtons-nous d'être heureux.*[10]

Con esse un colpo per le man d' Artù.[10]

Si le vers est *piano* ou féminin, il sera de onze syllabes en italien, et de onze en français :

*Qui n'en serait en effet idolâtre?*[10 11]

Che morte tanta n'avesse disfatta. *Petr.*[10 11]

On appelle donc le même vers (je le répète encore pour la dernière fois), de *dix syllabes ;* car les Français le mesurent sur le modèle du vers masculin ou *tronco ;* les

Italiens l'appellent de onze syllabes, parce qu'ils le mesurent sur le féminin, ou *piano* (1).

Exemple des vers communs français, ou *endecasillabi.* Je me fais un plaisir de les choisir de ceux de Gentil-Bernard, dans son poëme de *Phrosine* et *Mélidor*, où il fait l'éloge de ma patrie :

*Près des écueils de Carybde et de Scylle*
*Paraît Messine aux rives de Sicile ;*
*Là, cent palais souverains de ces mers,*
*Le pied dans l'onde, ont le front dans les airs.*
*Son port superbe, abri de la fortune,*
*Sauve Plutus des fureurs de Neptune ;*
*Tout l'or de l'Inde éclate sur ses bords.*
*Mais c'est en vain que l'Asie et ses ports*
*Comblent le sien de richesses nouvelles ;*
*Ses vrais trésors étaient deux cœurs fidèles.*

§ 439. Le vers français de *dix syllabes* ou *endecasillabo* peut avoir, et il a en effet, les trois dimensions ou combinaisons attribuées à l'*endecasillabo* italien (§ 421). Quoiqu'inconnues, peut-être jusqu'à présent, elles ne sont pas moins réelles. Je vais les mettre en pleine évidence, malgré les préjugés qui, faute d'accentuation, résistent quelquefois long-tems à la raison qui éclaire, et à l'expérience qui confirme la vérité.

(1) « Le vers de dix syllabes français répond au vers héroïque italien » (l'*endecasillabo*), dit M. Marmontel : mais avec cette différence que » dans le vers français, le repos est constamment après la quatrième » syllabe, et que le vers italien s'appuie tantôt sur la quatrième, tantôt » sur la sixième, en sorte qu'il est divisé par son repos en 4 et 6, ou » en 6 et 4.

» Ce changement de coupe répugne à notre oreille.... Dans notre » vers de dix la marche est régulière, et n'est point fatigante : il coule » de source : il est doux sans lenteur : il est rapide sans cascade ; et l'i» négalité des hémistiches suffit pour le sauver de la monotonie. »

Marmontel commença par faire l'analyse de ce vers aussi bien qu'il le

Que mes Lecteurs soient prévenus d'avance, que tout ce que j'ai dit de l'*endecasillabo* italien est exactement applicable à l'*endecasillabo* français. Je ne répéterai ici que quelques observations fondamentales, et les plus essentielles. En examinant ces mêmes observations, ils auront toujours le droit de se tenir seulement à la raison et aux faits.

§ 440. Je commence par la troisième combinaison du vers italien (§ 421, n° 3), car c'est la même qui est la plus en usage dans l'*endecasillabo français* : *l'Art d'aimer*, de Gentil-Bernard, la *Pucelle d'Orléans*, de Voltaire, sont formés, en grande partie, sur des vers *endecasillabi* (ou de dix syllabes) de cette troisième dimension. Ils ont l'accent sur les quatrième et septième syllabes, outre l'accent commun sur la dixième qui est invariable.

4 7 10 11
*Qui n'en serait en effet idolâtre ?*

4 7 10 11
*Tel qu'un abbé dans sa grasse abbaye.*

4 7 10 11
*Livre aux soldats et la mère et la fille.*

7
*Palais des cieux, ouvrez-vous à ma voix.*

4 7 10 11
*Femme sensible, entends-tu le ramage*, etc.

Ce sont des vers d'un rhythme iambe de cinq pieds

---

put ; mais il ne l'a point terminée. Qu'il dise pourquoi ce changement de coupe dont il parle répugne à l'oreille des Français ? Je ferai voir le contraire aux §§ 441 et 442.

Il se trompe en disant que ce vers français, qui répond à l'italien de la troisième combinaison (§ 421, n° 3) est doux, sans cascade, et sans monotonie : car si l'on consulte l'oreille, il a, et il doit avoir, les mêmes qualités et les mêmes imperfections que l'italien qui y répond (§ 422, 435, 436). C'est pourquoi les Français ont toujours cru qu'il n'est pas propre pour chanter des matières héroïques et graves.

(§ 425), composés de deux vers, l'un *quinario* et l'autre *settenario* (§§ 430, 435).

*Qui n'en serait en effet idolâtre ?*

*Qui n'en serait*$^{4}$
*En effet idolâtre*$^{7}$ *?*

Par les mêmes raisons qu'en italien c'est un vers rude, sautillant, et qui n'est pas susceptible d'un style héroïque. Selon les observations faites au § 436, il peut être considéré comme un vers d'un rhythme anapeste.

§ 441. Le vers *endecasillabo* français de la seconde dimension (§ 421, n° 2), garde l'accent sur la quatrième et la huitième syllabe, comme dans ces vers de Voltaire :

*De se venger*$^{4}$ *de la Pucelle*$^{8}$ *altière*$^{10\ 11}$.
*L'homme et la femme*$^{4}$ *est chose bien*$^{8}$ *fragile*$^{10\ 11}$, etc.

Et dans ces autres de Gentil-Bernard, dans son Poëme sicilien de *Phrosine* et *Mélidor* :

*Du sort ici*$^{4}$ *j'ai défié*$^{8}$ *les jeux*$^{10}$,
*Assujétit*$^{4}$ *l'âme et l'esprit*$^{8}$ *des belles*$^{11}$,
*Et l'univers*$^{4}$ *s'anéantit*$^{8}$ *pour eux*$^{10}$.
*Il voit enfin*$^{4}$ *naître un sillon*$^{8}$ *léger*$^{10}$.

Il est composé de deux vers iambes, le premier est un *quinario tronco* ; le second un *settenario* (§ 432.) En effet, dans le vers commun

*De se venger*$^{4}$
*De la Pucelle altière*$^{7}$, etc.

ces deux vers composans font en tout cinq pieds iambes bien marqués.

Vos

Vos petits tours - et vos - petits - caprices.
*Vŏs pĕ-tīts tōūrs - ĕt vōs - pĕtīts - căprī - ces.*

Voici dans ces exemples cités, cinq pieds iambes dont le premier seulement est suppléé par un pirriche. Mais il arrive souvent que le vers est de cinq pieds sans mélange ; alors le vers est pur, très-parfait, et le plus harmonieux possible (§§ 423, 436), comme dans ces vers choisis des poésies de Piron :

Des dieux jumeaux ayant chanté la gloire.
*Dĕs dieūx - jŭmeaūx - ăyānt - chāntē - lă glōi - re.*

N'a pas besoin de faire un grand effort.
*N'ă pās - bĕsoīn - dĕ faī - re ŭn grānd - ĕffōrt.*

Je suis étoile à beaux rayons dorés.
*Jĕ suīs - ĕtoī - le ă beāux - răyōns - dŏrēs.*

N'est pas qui veut sensé parmi les foux.
*N'ĕst pās - quĭ veūt - sĕnsē - părmī - lĕs foūx*, etc.

§ 442. Enfin, l'*endecasillabo* français de la première dimension (§ 421, n° 1), peut avoir, comme en italien, l'accent sur la sixième syllabe, outre le commun, comme dans les vers suivans de Voltaire et d'autres auteurs :

*Terrible encor au fond de sa chaudière.*

*En blasphémant cherchait l'occasion.*

*Un rien le casse, on peut le rajuster.*

*Du peu qu'il a le sage est satisfait.*

*Donne à ma voix l'accent de la douleur.*

*Peindrai-je, ô dieux! sa grace et ses attraits!*

*Comme aux flots l'amour et sa fortune,*

*L'astre du jour ramène les combats.*

§ 443. Ce vers est composé de deux iambes : mais le *settenario* est placé avant, et le *quinario* après (§ 430) ; au moins on peut le considérer comme tel.

En effet, prenez tous les *settenarii*, même tous les hémistiches des vers alexandrins qui ne sont que des *settenarii* (§ 312 et suivans) ; composez-les avec les *quinarii* ou de quatre syllabes, et vous aurez, par chaque couple, un vers *endecasillabo* : la même chose arrive en italien. Voici des vers *settenarii* :

*Je chante ce héros.*[6] (tronco.)
*Descends du haut des cieux.*[6]
*Qui régna sur la France.*[7] (piano.)

Voici des *quinarii* :

*Tendre et fidèle.*[5]
*Orner mon style.*[5]
*Où tout inspire*[5], etc.

Leur composition, c'est-à-dire leur réunion en un seul vers, donne l'*endecasillabo* :

*Je chante ce héros*[6] *tendre et fidèle.*[10]
*Descends du haut des cieux*[6] *orner mon style.*[10]
*Qui règna sur la France*[6], *où tout respire*[10]...

§ 444. J'observe encore une chose très-remarquable dans ces *endecasillabi* français de la première combinaison, (et en général sur tous les autres). C'est qu'il faut faire des efforts pour obtenir des *endecasillabi* de cette première dimension, qui aient seulement l'accent sur la sixième ; car une foule d'accens s'y mêlent, et au lieu du seul sur la sixième, on vous offre, sans le vouloir, celui sur la quatrième et sur la huitième, tous ensemble :

on peut le voir dans les exemples cités, et dans une infinité d'autres ; comme dans le vers suivant :

4 6 8
*Que la pitié retarde un peu tes pas, etc.*

§ 445. Quelle est la raison de ce phénomène ? Cela dépend du grand nombre d'accens qui, plus qu'en italien, se trouvent renfermés dans l'enceinte de onze syllabes. Plus il y a de mots dans un vers, plus il aura d'accens en général. Or, les mots français sont ordinairement plus courts que les mots italiens : donc, dans la même étendue d'un *endecasillabo* il y a plus de mots français que de mots italiens ; par conséquent il y entre plus d'accens.

De là, je conclus que la versification française peut être plus harmonieuse et plus facile que la versification italienne ; et qu'en effet elle se prête, plus que l'italienne, à l'ordre et à l'harmonie ; car cette première exige plus d'accens que l'autre ; et c'est l'accent qui joue le premier et le principal rôle dans la versification.

Cette conclusion, neuve et imprévue, pourrait paraître outrée aux yeux de quelqu'Italien fanatique ; mais elle n'en sera pas moins sûre jusqu'à ce qu'on n'ait pas le courage de l'affaiblir ou de l'anéantir par des raisons contraires. (*Voy.* l'Appendice suivant, § 450).

C'est par cette abondance d'accens, qu'en renversant, de quelque manière que ce soit, les *endecasillabi* français, ils prennent ordinairement une combinaison harmonieuse, ce qui n'est pas si ordinaire en italien. Renversez, par exemple, les deux vers suivans :

4 7
*Ils font redire à l'écho du rivage,*

4 7
*Le printems fuit, hâtons-nous d'être heureux.*

vous aurez deux vers de la première combinaison.

*A l'écho du rivage ils font redire*

*Hâtons-nous d'être heureux, le printems fuit.*

Renversez ce vers de la troisième combinaison ;

*Palais des cieux, ouvrez-vous à ma voix.*

vous aurez un autre vers plus harmonieux :

*Ouvrez-vous à ma voix, palais des cieux.*

Troublez-y tout-à-fait l'ordre et le sens des mots ; et vous aurez aussi un autre vers qui est le plus harmonieux:

*Des cieux, palais, ma voix ouvrez à vous.*

§ 446. D'après toutes les observations que je viens de faire depuis le § 437 jusqu'ici ; et d'après tous les principes établis dans cet article par rapport à l'*endecasillabo* héroïque italien, par lesquels on a démontré, jusqu'à la dernière évidence, que l'*endecasillabo* français peut être susceptible ( et il l'est en effet comme nous l'avons prouvé par des exemples) des deux formes héroïques, de la première et de la seconde dimension ; d'après tous ces principes et observations, dis-je, mes lecteurs pourront connaître par eux-mêmes le prix de ces découvertes précieuses pour la littérature française. On connaîtra dorénavant, que les poëtes français peuvent imiter toutes les formes des vers italiens que les Italiens avaient prises d'eux, et qu'ils ont voulu oublier (1) ; que rien ne peut

(1) Thibaut qui vivait au moins cent ans avant Boccace, a fourni aux Italiens le modèle des vers héroïques, comme l'assure *Cresimbeni* dans

empêcher que les poëtes de la France n'emploient à leur gré, et presqu'indifféremment les vers alexandrins ou les communs, pour des matières héroïques et sublimes (1).

§ 447. Quelle gravité en effet n'admire-t-on pas dans les vers de Thibaut, cités dans la note ci-dessus ? Ont-ils de la gravité, les *endecasillabi* italiens suivans ?

> L' uomo e la donna è cosa ben gentile.
>
> Profanatori indegni di memoria ! etc.

Certes, oui : pourquoi donc n'auraient-ils pas cette même gravité, ces autres *endecasillabi* français qui y répondent

---

son *Histoire de la Poésie italienne* : ce même auteur dit que les Français prirent les formes de leurs vers des Grecs et des Latins.

Je citerai seulement une *ottava* du même Thibaut, composée pour la reine *Blanche*, mère de St. Louis :

> « Au rinouvau de la doulseur d'esté
> » Qui reclaircit li doiz à la fontaine,
> » Et que son vert bois, et verger et pré,
> » Et li rosiers en mai florit en graine ;
> » Lors chanteray que trop m'ara gravé
> » Ire et esmay qui m'est au cuer prochaine ;
> » Et fis amis à tort atoisennez,
> » Et moult souvent de léger effréez. »

(1) Pour peu qu'on ait du goût et de l'oreille, qui ne serait charmé de l'harmonie et de la marche grave et imposante dans les vers suivans qu'on chante dans les rues de Paris :

> *L'astre des nuits de son paisible éclat*
> *Lançait des feux sur les tentes de France*, etc.

par les mêmes syllabes, par la même coupe, par les mêmes accens, par les mêmes paroles et les mêmes lettres?

*L'homme et la femme est chose bien fragile.*

*Profanateurs indignes de mémoire* (1)

---

(1) Si l'on est de bonne foi, on ne peut pas douter que les vers français de dix syllabes, appelés *communs*, acquièrent beaucoup de gravité, lorsque leurs accens sont distribués de manière qu'ils tombent sur la quatrième et la huitième syllabe, ou sur la quatrième et la sixième; mais jamais sur la septième qui trouble, comme nous avons observé, la marche naturelle du rhythme qui leur est propre.

Cependant les Français ont voulu y préférer l'alexandrin, en le croyant plus digne des poèmes héroïques. Ils n'ont pas eu tort; et je vais dire pourquoi.

Quelle que soit la gravité que les vers communs puissent soutenir par le nouvel arrangement des accens; ils seront toujours moins graves que les vers *endecasillabi* des Italiens. Cela tient à la prononciation des deux langues : la marche de ces mêmes vers est plus lente en italien qu'en français, parce que chaque mot italien en terminant ordinairement par les cinq voyelles, garde un son de plus que les sons de chaque mot français; comme *bono*, bon; *sciocco*, sot; *padre*, père, etc., ensorte que dans les mêmes vers on trouve en français plus de mots, mais moins de sons qu'en italien. Les vers français par leur vivacité précipitent, pour ainsi dire, leur cours vers la fin, et ils abrègent par là le temps de leur durée; et les vers italiens, retardés par la prononciation de ses voyelles finales, d'ailleurs superflues et gênantes, gardent une marche plus lente et plus majestueuse.

Les Français se sont aperçus par là que le vers commun n'avait pas assez d'étendue pour figurer entre les vers héroïques. Quoique le même que l'héroïque des Italiens, il franchit par sa vivacité toutes ses syllabes en se hâtant vers sa fin : un vers de dix syllabes ou de cinq pieds iambes était borné en des limites très-étroites pour égaler dignement le caractère du langage. Et voilà pourquoi ils se décidèrent à choisir les vers alexandrins pour les matières héroïques.

Par ce nouveau choix, ils n'ont pas changé de rhythme; car les vers communs et les alexandrins ne sont composés que de pieds iambes; mais ils ont adopté un vers de six pieds avec une syllabe de surabondance, qui font en tout treize syllabes, au lieu que le commun n'était que de cinq pieds. Ils ont obtenu un vers composé de deux *settenarii* qui par

# APPENDICE

## DES AVANTAGES QUE LA LANGUE FRANÇAISE FOURNIT A SA VERSIFICATION.

§ 448. Nous avons parlé dans tous les articles de ce chapitre II, de toutes les espèces différentes de vers dont on fait usage dans les deux langues modernes, l'italienne et la française; et nous avons vu que les vers *quadrisillabo*, l'*ottonario*, et une certaine combinaison particulière du *decasillabo* (§§ 389, 392), appartiennent au rhythme trochée; que du rhythme dactyle il n'y a qu'une espèce de vers d'un usage très-rare (§ 408), et que toutes les autres espèces de vers (qui sont la plus grande partie) appartiennent, quant au *ternario*, *quinario*, *settenario*, *novenario* et le *decasillabo* au rhythme iambe, et quant au *novenario* de la quatrième classe (§ 359, n° 4 et § 363), et au *decasillabo* de la seconde classe (§ 386, 390), appartiennent à l'anapeste. Si les langues modernes étaient susceptibles de pouvoir donner des vers hexamètres et pentamètres (ce qui sera examiné dans l'article suivant), ils n'appartiendraient qu'au rhythme anapeste. (*V.* § 242,

leur nature, en se contentant d'un seul accent (§ 293), procèdent ordinairement d'une marche grave et soutenue.

Qu'on ne dise pas que par ce nouveau choix ils ont adopté une espèce de vers d'une plus grande étendue que l'hexamètre des Latins, qui n'est que de cinq pieds. Quoique l'hexamètre ne soit que de cinq pieds, il faut cependant avertir que ces pieds sont anapestes, et qu'ils forment avec les syllabes surabondantes, dix-sept syllabes par chaque vers.

et le Diction. de Trévoux et de l'Encyclop. ; au mot *pentamètre*, où l'on dit que le pentamètre latin doit se terminer par deux pieds anapestes, ce qui décide de la nature de ce rhytme. )

Il est donc évident que la plus grande partie des vers de la langue italienne et de la française sont d'un rhythme iambe et anapeste ; c'est-à-dire d'un rhythme dont les pieds sont terminés constamment par l'accent aigu, et dont le *tems fort* ou le frappé de la *battuta* musicale est marqué à la fin de chaque mesure, (υ-, υυ-.) Le goût des poëtes de tous les tems est tout-à-fait décidé en faveur de ces deux espèces de vers : personne n'ignore, et chacun peut observer par soi-même, que les vers anapestes et iambes sont employés plus souvent que les trochées et les dactyles : et entre les deux premiers même, l'iambe est ordinairement préféré à l'anapeste, (excepté l'héroïque), comme l'observe le savant *Sacchi*, dans son excellent ouvrage cité, Dissert. 3, § 44, pag. 155.

§ 449. Pour tirer de cette excellente observation une conséquence légitime, qui fait l'éloge de la langue et de la versification française ; il faut chercher et fixer d'abord la raison qui détermine ce goût presque général des versificateurs, et qui par là décide de la nature même de la chose.

Ce goût, généralement partagé, doit être répété de la nature de la *battuta* musicale, qui est le modèle qui dirige la versification. Les vers dactyles et trochées sont terminés toujours en levant, les anapestes et les iambes en frappant. Or, la musique la plus parfaite se fait toujours en frappant : un chant dont la *battuta* se fait en levant laisse toujours en suspend l'oreille, comme le dit le P. *Sacchi*. C'est donc la raison et non pas le caprice, qui a déterminé

le goût des poëtes anciens et modernes, à préférer à tout autre vers le rhythme anapeste et l'iambe qui frappent toujours à la fin.

Mais, entre ces deux rhythmes anapestes et iambes on a voulu choisir mieux, et plus souvent le dernier; car le vers anapeste appartient à la *battuta* triple, qui frappe très-sensiblement l'oreille, et il devient par là, en quelque manière, âpre et sautillant (*saltellante*) (§§ 21 et 53). C'est pourquoi cette sorte de rhythme plaît moins que l'autre, et que l'on aime mieux préférer l'iambe, qui fait sentir la *battuta* double, et qui est très-doux, grave, commode, et très-facile à se ployer à quelque son que ce soit: c'est pourquoi aussi les anciens le jugèrent très-propre pour les tragédies, et les poëtes lyriques l'employèrent dans les odes.

Voilà pourquoi les Grecs et les Latins ont voulu admettre dans leurs hexamètres les pieds spondées de supplément, pour tempérer ainsi par leur mouvement lent, la vivacité et la marche sautillante de l'anapeste, comme l'observe *Sacchi*, déjà cité.

Voilà pourquoi le vers héroïque italien (et en conséquence le français) l'emporte sur l'héroïque des anciens par la gravité et la perfection du rhythme, et par ce caractère docile à se ployer à tous les sons, et à se prêter commodément à la musique.

Et voilà enfin pourquoi on a toujours cru que les vers hexamètres sont les moins commodes pour le chant, et pourquoi tous les poëtes anciens ont choisi d'autres rhythmes pour les vers lyriques. Entre tous les auteurs anciens et modernes, on trouve rarement quelqu'un d'eux qui, pour ce genre de poésie eût voulu imiter Homère, qui, pour chanter les louanges d'Apollon et de Bacchus,

composa ses hymnes en vers hexamètres. Cette opinion, si ancienne et si commune, a dû être fondée sur une expérience constante, et l'on ne peut soupçonner qu'elle puisse être erronée.

§ 450. Je passe maintenant à ce que je me suis proposé de démontrer dans cet Appendice. Puisque les vers les plus en usage, et, par un goût général, les plus conformes à la belle musique, sont les anapestes et les iambes, rien ne peut empêcher de conclure qu'entre les langues, celle-là sera la plus propre pour la musique et (j'ose le dire), celle-là sera plus musicale que les autres, elle fournira, plus que les autres, les moyens faciles de donner, par des mots iambes et anapestes, les pieds de cette même nature.

Mais la langue française par son propre fond, et par le génie qui la distingue de toutes les autres, fournit, plus que l'italienne, abondamment des mots iambes et anapestes, car la plus grande partie de ses mots sont de deux ou trois syllabes, toujours *tronchi* (§§ 44, 46). Donc la langue française est susceptible, plus que l'italienne, de la meilleure harmonie; elle est plus musicale que les autres, elle plaît davantage à l'oreille des hommes; enfin elle est la plus naturelle pour exprimer des sons agréables et harmonieux. (*Voy.* part. 4, §§ 1054, 1055, 1056.)

§ 451. Telle est la conclusion qu'on peut légitimement tirer des principes naturels établis jusqu'à présent sur les véritables causes de l'harmonie poétique, ces principes, quoique sous un nom différent, sont les mêmes que ceux de l'harmonie musicale. Telle est la conclusion qu'en dernier résultat on peut déduire en faveur d'une langue qui renferme dans son propre génie les élémens harmoniques du chant.

Cette conclusion est d'autant plus vraie, que les motifs qui ont donné à cette nouvelle langue un caractère particulier, par lequel il semble qu'elle veuille se distinguer de toutes les langues anciennes et modernes, sont vrais et naturels.

§. 452. L'esprit qui anime les langues, la versification, la musique, et qui sort de la même source qui les caractérise; c'est l'harmonie en général. L'harmonie est une, et quoique dans la variété des sons divers elle soit tantôt plus, tantôt moins déterminée, on n'en trouve pas une qui, étant vraie, puisse être opposée à la vérité d'une autre. La langue la plus harmonieuse est celle qui s'approche le plus, et qui est le plus analogue à l'harmonie du chant. Et nous venons de voir que la langue française s'approche plus que les autres de cette espèce d'harmonie poétique et musicale qui, par un assentiment général est la plus aimable, la plus conforme au goût des nations, la plus généralement reçue, et en conséquence la plus naturelle.

Mais ce genre d'harmonie qu'on aime se trouve souvent opposé au génie des langues. On cherchait des mots iambes et anapestes, et l'on n'a trouvé dans les langues que des trochées et des dactyles. De là, la nécessité d'enjamber les mots pour en faire résulter l'exacte combinaison des pieds métriques.

Le sentiment avertit les hommes du besoin et de la nécessité : ces deux puissans mobiles créent des expériences, enfantent des projets, et les corrigent par de longues observations. Cette dernière méthode, qui est la plus sûre, mène souvent à la perfection de l'objet auquel le sentiment aspire. C'est sur ces principes de sentiment et de besoin, d'expériences et d'observations, que des débris de la langue latine a pu résulter dans la nation

des Gaules-Francs, une des plus belles langues que le tems et la raison aient pu jamais former.

## OBJECTIONS.

§ 453. *Première objection*. Rien de plus ridicule que de donner à la langue française une préférence sur l'italienne, par ce même accent dont les Français eux-mêmes sont d'accord que leur langue est entièrement dépourvue. On peut bien juger de ces idées paradoxales sur le degré d'intérêt qu'on doit attacher à un système qui prétend, par un trait de plume, dégrader le mérite reconnu de la langue italienne, non-seulement par le sentiment de J.-J. Rousseau, mais aussi par un jugement uniforme de tous les littérateurs étrangers, pour une langue douce, sonore, harmonieuse et accentuée plus qu'aucune autre.

§ 454. *Réponse*. Rien aux yeux de la sagesse ne sera ridicule, si, pour combattre et modérer la fausseté des préjugés, on ne s'avance jamais qu'avec les armes de la raison. On a beau vouloir la décrier par des mots : tôt ou tard elle triomphera. Souvent, il est vrai, une séduisante apparence de vrai masque l'absurdité du sophisme : c'est au philosophe éclairé à lui opposer des raisons réelles pour en dissiper l'illusion mensongère : c'est seulement de l'impartialité des philosophes que j'attends des lumières suffisantes pour modérer, corriger, et même annuller, s'il est possible, la vérité de mon système. En attendant, j'aurai le droit de répéter que quelques Français ont eu le plus grand tort de ne pas vouloir se rendre à l'évidence d'un accent qui frappe si sensiblement l'oreille des étrangers mêmes (§ 22, jusqu'aux §§ 41 et suivans).

Par tout ce que j'ai démontré en faveur de la langue française, je ne prétends pas dégrader le mérite assez

reconnu de la langue italienne. Relever les avantages de l'une, ce n'est pas effacer les beautés de l'autre ; vouloir élever et associer la langue française à l'italienne, ce n'est pas abaisser et humilier cette dernière.

Chaque langue a des perfections et des imperfections par lesquelles, en la comparant, elle est tour-à-tour supérieure et inférieure aux autres.

Enfin, si la langue italienne est douce, sonore et harmonieuse, ces caractères ne sont pas tous l'effet des accens : la combinaison matérielle des lettres qui composent les mots, y peut aussi contribuer. C'est une autre question qui sera examinée dans la quatrième partie de cet Ouvrage.

§ 455. *Seconde objection.* Les mots iambes et anapestes, loin d'être utiles à la versification, lui sont plutôt nuisibles et contraires ; leur succession continuelle ne peut pas rendre la gravité nécessaire pour les vers héroïques ; ils ne sont susceptibles d'aucune grace ; leur monotonie serait insupportable ; l'oreille ne pourrait pas se reposer sur quelque partie variée dans toute leur étendue ; chaque mot terminerait un pied et ne pourrait donner cet enchaînement de mots à mots qui forme la beauté de la versification. C'est l'opinion bien motivée du savant P. *Sacchi*, dans sa troisième Dissertation, § 41, pag. 153, § 50, pag. 177.

§ 456. *Réponse.* Le savant *Sacchi* a beaucoup de raison en attribuant aux vers les imperfections mentionnées qui dépendent, comme il s'exprime, *da quelle lingue sole che ànno sempre l'accento nel fine de' vocaboli.* Mais la langue française n'a pas *toujours* l'accent à la fin de chaque mot. Quoiqu'elle en abonde plus que l'italienne, elle a pourtant des mots agréablement *piani*, et d'un nombre assez raisonnable pour tempérer la vivacité des mots

*tronchi*, pour rompre la monotonie fatigante d'un accent qui frappe à la fin des mots, et pour soutenir dans les vers cette variété nécessaire à la perfection du rhythme. Ceux qui sont instruits, même légèrement, de la littérature française, me dispenseront de la peine de multiplier les preuves et les exemples pour confirmer la vérité que j'avance. Les Français mêmes, les plus savans et les plus impartiaux, n'ont pas laissé de s'en apercevoir et de s'en vanter, en soutenant que *la versification française peut avoir autant de noblesse, et peut-être plus de justesse et d'exactitude que celle des anciens* : ce sont les expressions de M. Fontenelle.

Certainement les vers purement anapestes, tels que les hexamètres, les pentamètres, etc., n'ont aucune gravité, par leur mouvement léger et sautillant : c'est le défaut dont les Grecs et les Latins se sont aperçus les premiers; mais pour remédier à cet inconvénient, ils n'en ont pas négligé les moyens favorables; ils ont mêlé aux rhythmes anapestes les pieds spondées, comme on l'a observé au § 449; et de là est résultée, avec beaucoup de succès, cette marche majestueuse des hexamètres, si propre au style héroïque. A l'exemple donc des anciens on peut employer, et l'on emploie avec succès, ces mêmes moyens dans la versification des langues modernes, et l'on peut obtenir par les rhythmes anapestes et les iambes, ces sortes de nuances et de variétés qui ajoutent un grand prix aux beautés de la poésie.

## COMPARAISON DU VERS *ENDECASILLABO* ITALIEN ET FRANCAIS, AVEC CELUI DE LA LANGUE LATINE.

§ 457. Le vers *endecasillabo sdrucciolo* des Italiens est parfaitement semblable au vers ïambe des Latins (§ 241).

4 8 10
*Phaselus iste quem videtis hospites* 12

4 8 10
*Mala soluta navis exit alite.* 12

4 8 10
Nessun si fidi delle astute insidie. 12

§ 458. L'*endecasillabo piano* répond parfaitement au même vers iambe, lorsque son dernier mot n'est pas *sdrucciolo*, comme.

4 6 10 11
Valcanus ardens urit officinas.

Selon les différentes combinaisons remarquées au § 422, il répond parfaitement aux vers saphiques :

6
*Pindarum quisquis studet æmulari.* 10

6
*Jule, ceratis ope dedalea.* 11

*Nititur pennis*, etc.

et aux vers phaleuques, lorsqu'il a l'accent sur la sixième :

6
*At vobis malè sit malè tenebræ.* 11

6
*Orci, quæ omnia bella devoratis.* 11. (1)

(1) Le vers *endecasillabo tronco* ne peut trouver aucun exemple de ressemblance avec les vers latins, car les Latins n'admettaient pas de mots *tronchi* dans leur langue. Qu'on retranche des vers latins cités

§ 459. L'essence de ces trois vers latins iambe, saphique et phaleuque est toujours la même ; ils ne sont que des iambes de cinq pieds ; ils varient seulement par accident, selon les différens pieds de supplément qu'on y admet, et les divers endroits où ils sont placés. L'*endecasillabo* répond exactement avec ces trois formes ; et il s'approche tantôt de l'une, tantôt de l'autre, à mesure qu'il est *piano* ou *sdrucciolo*, et qu'il a l'accent sur la quatrième ou sur la sixième syllabe.

---

la dernière syllabe surabondante qui est superflue et qui ne contribue nullement à l'essence du vers, et que l'on prononce

*Phaselus iste quem videtis hó.......*
*Pindarum quisquis studet æmulá....*

ces vers seraient *tronchi*, semblables aux italiens. L'harmonie serait la même ; mais ce retranchement offre je ne sais quoi d'étrange à l'oreille, qui n'est pas accoutumée à entendre déclamer des vers latins *tronchi*.

ARTICLE

## ARTICLE VII.

### DES VERS HEXAMÈTRES ET PENTAMÈTRES DE LA LANGUE LATINE.

§ 460. Par la parfaite ressemblance des vers italiens et français avec ceux de la langue latine, nous avons déjà vu comment ces deux langues modernes ont su imiter exactement presque toutes les espèces de vers dont les anciens faisaient le plus d'usage; mais nous n'avons pas parlé des vers hexamètres et pentamètres, dont le premier est le vers héroïque des anciens. Nos grammairiens n'en parlent pas dans leur traité de versification; et nos poëtes n'en font pas ordinairement usage dans leurs compositions.

On examine brièvement dans cet article, si les langues modernes sont susceptibles de pouvoir imiter les hexamètres et les pentamètres des Latins; ou, quand même elles ne le seraient pas, si la moderne épopée est inférieure à l'ancienne, par rapport au vers héroïque qu'elle y emploie.

§ 461. Je commence par cette dernière question. Le vers héroïque de la poésie italienne, et par conséquent de la française, ne le cède point en beauté à celui des Grecs et des Latins; et, comme le dit le P. *Sacchi*, sous quelques rapports particuliers il le surpasse.

La douceur, la force et la gravité, qualités requises pour donner le caractère qui convient au vers héroïque, dépendent de trois conditions différentes : telles sont, 1° la plus grande et la plus possible étendue du vers; 2° sa divisibilité; 3° la nature du rhythme.

I. Quant à l'étendue, on a déjà démontré que le vers *endecasillabo* égale l'hexamètre : l'un et l'autre ne sont que des rhythmes de cinq pieds (§ 242) : que si l'on voulait mesurer les vers en comparaison, par des syllabes et non par des pieds, ce ne serait pas connaître le véritable esprit de la versification, comme s'exprime le P. *Sacchi* cité. Donc le vers *endecasillabo* peut, par son étendue, chanter, aussi bien que l'hexamètre, des sujets grands et magnifiques; et il n'a pas lieu de se reprocher ce qu'Horace reprochait à sa muse, en disant

*Desine*
*Magna modis tenuare parvis* (1).

II. La *divisibilité*, qui contribue beaucoup à la variété du vers par les différentes pauses qu'on y fait, est très-

---

(1) Nous pourrions cependant observer que, quoique les vers *endecasillabi* veuillent un nombre de pieds égal à ceux de l'hexamètre des Latins, ils ont pourtant moins d'étendue, et sont moins pleins et moins arrondis que ces derniers, parce que leurs pieds sont iambes, qu'ils ont beaucoup de vivacité et moins de syllabes; au lieu que les hexamètres, composés de cinq pieds anapestes et deux syllabes surabondantes, ont plus d'étendue et de gravité dans leur marche.

Voici la marche de l'*endecasillabo* :

Lărā - lărā - lărā - lărā - lărā - ra.

Voici la marche de l'hexamètre :

La - lărără - lărără - lărără - lărără - lărără - ra.

Il est évident que *lărără* est plus plein et exige plus de tems pour être prononcé que *lără*.

Mais le P. *Sacchi* pourrait opposer à cette observation, que les pieds anapestes combinés en rhythme donnent un son sautillant et léger : c'est pourquoi, peut-être, les Grecs et les Latins ont voulu admettre dans les hexamètres les pieds spondées pour suppléer aux anapestes, et pour tempérer un peu leur dureté : c'est pourquoi aussi les anciens jugèrent à propos d'employer plutôt les vers iambes que les anapestes dans leurs tragédies, et dans les odes qu'on destinait au chant. Voy. le P. *Sacchi* dans l'ouvrage cité, pag. 177.

marquée dans notre *endecasillabo*. L'hexamètre n'admet que deux divisions (ou pauses ou césures) sous le nom de *pentemimeris*, et *heptemimeris*, c'est-à-dire, après le second ou le troisième pied. L'*endecasillabo* a sa césure aussi après le second pied, si le premier petit vers qui le compose est *quinario* (§ 432), et après le troisième, si le premier vers composant est *settenario* (§ 430). Je pourrais ajouter aussi une troisième pause qui est après le quatrième pied, lorsqu'il a l'accent sur la huitième, comme

Che il grand sepolcro-liberò-di Cristo.

Ainsi que les anciens poëtes ne persévéraient pas longtems sur la même division, l'*endecasillabo* italien et français change souvent, et avec une variété très-agréable et imposante, et il diversifie ce même rhythme par le moyen des trois dimensions dont il est susceptible.

III. Enfin, quant à la nature du rhythme l'avantage est du côté de l'*endecasillabo* qui, étant iambique, est préférable à l'anapeste de l'hexamètre (§ 449).

Je pourrais relever un autre avantage que l'*endecasillabo* des langues modernes peut avoir sur l'hexamètre des anciens : c'est que ce dernier n'est pas aussi propre et aussi commode pour la musique que l'*endecasillabo*, comme nous l'avons observé au § 449, et comme le prouve le savant *Sacchi*, pag. 179.

§ 462. Plusieurs savans entre les Italiens et les Français se sont efforcés de vouloir enrichir leur versification par des vers hexamètres et pentamètres. Le premier, entre les Italiens, qui, après l'exemple de *Tolomei*, essaya de composer dans cette espèce de rhythme, fut le savant *Leon Battista Alberti*, Florentin ; plusieurs autres suivirent son exemple ; et récemment plusieurs écrivains de Bergame. (*Voy.* les ouvrages de Ferdinand *Caccia*, gen-

tilhomme de Bergame, an 1765). Entre les savans distingués qui ont respecté et approuvé une telle nouveauté littéraire, il faut compter le célèbre *Annibal Caro* qui voulut en composer plusieurs vers. Récemment Joseph *Rota*, composa en vers hexamètres italiens, un poëme entier, intitulé *Il Diluvio di Noé*. Dans les poésies de *Tolomei* on trouve les vers suivans, que je transcris pour en donner quelqu'exemple :

Orna il colle vago, Parnaso, or adorna la fronte
 Quinci di santi rami, quindi di frondi sacre.
Qui spargi intorno con calta amaranto viole
 Colma d' odor tutta spiri la bella via.

On trouve les vers suivans de Denis *Attanagi*.

O del tutto vani degli uomini folli desiri!
 O cure fallaci, o lubrico stato loro! etc.

Dans les poésies de Joseph *Astori* on trouve de semblables vers, tels que ceux-ci :

O veramente cieco chi sì basso il guardo rivolge,
 Stolto chi per questi perde cotanto bene, etc.

Les pentamètres de cet auteur sont encore plus frappans :

Lacrime versando stanche pupille mie.
Ratto come freccia cui valid' arco tira.

L'abbé *Venini* dans sa Dissertation *Sui principii dell' armonia musicale, e poetica*, après avoir avancé qu'il sentait dans les hexamètres italiens autant d'harmonie que dans les latins, a voulu traduire en ce rhythme la fameuse lettre d'Héloïse à Abailard : voici le commencement :

Questa che a te mando tristissima lettera leggi,
 Leggila Abeilardo, ch' è d'Eloisa tua, etc.

M. François *Grassi*, un des meilleurs littérateurs du Piémont, a fait un Traité très-ingénieux sur le système

métrique des vers italiens ; il a fait plusieurs ouvrages en vers italiens hexamètres et pentamètres ; voici de ses vers pris de la traduction de la lettre de Médée à Jason.

D'ascoltarmi neghi? Pur io de' calchi regina
Te udii plorante, scampo dell' arte mia.

§ 463. Les Français de leur côté ont voulu éprouver si ces sortes de rhythme pouvaient convenir au génie de leur langue. Jodelle en fit le premier essai en 1553, et après lui Pasquier, qui, enthousiasmé de ce nouveau genre de versification, cite comme un petit chef-d'œuvre le distique suivant que Jodelle avait fait à la louange d'Olivier de Magny :

*Phébus, Amour, Cypris, veut sauver, nourrir et orner*
*Ton vers et ton chef, d'ombre, de flammes et de fleurs.*

Quoiqu'en eût dit Pasquier, cette sorte de vers ne plut à personne. Desportes en a produit quelqu'essai ; Passerat et Rapin voulurent tenter la même chose ; mais tous échouèrent dans cette entreprise. Leurs hexamètres parurent insupportables à l'oreille des Français, et leurs tentatives n'ont servi qu'à prouver et faire sentir que cette sorte de mesure n'est point compatible avec le génie de la langue française. *Parmi plus de mille vers mesurés que j'ai eu la curiosité de lire*, dit l'abbé d'Olivet, *je n'en ai pas trouvé un seul de bon, ni même de supportable.* En lisant les vers suivans de la traduction du quatrième livre de Virgile, j'ose dire, à ce que je sens, que ces hexamètres n'offrent à mon oreille que très-peu, ou point d'harmonie.

*Déjà Didon, la superbe Didon, brûle en secret : son cœur*
*Nourrit le poison lent qui la consomme et court de veine en veine.*
*L'indomptable valeur, l'origine illustre la beauté,*
*L'air, le regard, la démarche, la voix du héros qui l'a charmée*
*Sont empreints au fond de son âme en traits de feu : ses yeux*
*Sont envain pressés de sommeil ; le sommeil fuit sa paupière,* etc.

§ 464. Pour prouver par quel motif on n'a pas réussi à former ces vers ; le Dictionnaire encyclopédique au mot *hexamètre*, dit que les langues modernes ne sont pas propres à faire de vers dont la cadence ne consiste qu'en syllabes brèves et longues. Le Dictionnaire de Trévoux dit, que pour former de tels vers il faut user de l'arrangement le plus commode pour le poëte, afin qu'il puisse faire précéder ou suivre le substantif aux adjectifs, selon le besoin du vers ; mais la langue française ne permet point cette situation arbitraire des mots.

L'abbé d'Olivet croit par la même raison qu'il est impossible de composer des hexamètres français ; *car, dit-il, on ne peut pas faire des inversions par lesquelles on pourrait à son gré placer les longues et les brèves.*

Le P. *Sacchi* en répète la raison, non pas du défaut de la quantité, mais plutôt de la propriété de la langue française dans laquelle presque tous les mots sont accentués à la fin : un arrangement de mots ainsi constitués, ne pourra, dit-il, jamais exprimer la gravité de l'hexamètre latin. Ainsi ce savant italien semble fixer ses raisons sur le défaut de gravité héroïque, pendant qu'il devait faire attention à la qualité de l'harmonie dont, soit dans les hexamètres français, soit dans les italiens, l'oreille n'aperçoit ordinairement ni les traces, ni même l'ombre.

§ 465. Qu'on porte donc toute l'attention vers l'harmonie, qui est la qualité essentielle dans le mécanisme des vers. Certainement en déclamant les pentamètres italiens, cités dans le § 462, il est impossible que l'oreille la plus rebelle n'en sente pas une parfaite harmonie, et la ressemblance la plus exacte avec celui des Latins. Mais quant aux hexamètres, j'avoue que mon oreille a beaucoup de peine à pouvoir en attraper l'harmonie : c'est peut-être que l'oreille n'est pas accoutumée à de semblables

rhythmes (1); peut-être que j'ignore même la manière de les déclamer. Car enfin (puisque l'hexamètre des Latins n'est qu'un anapeste de cinq pieds) (§§ 449 et 472) avec deux syllabes de surabondance, l'une au commencement et l'autre à la fin ; je vois en effet cinq pieds anapestes dans les vers suivans :

O veramente cieco chi si basso il guardo rivolge.
*O - vĕrămĕn - tĕ cie - cŏ chĭ sī - băsso ĭl guăr - dŏ rivŏlge.*
Ah perchè troppo mi piacquero i biondi capelli.
*Ah pĕr - chĕ trŏ - pŏ mĭ piā - cquĕrŏ i biŏn - dĭ căpe - lli.*

ou dans cet autre en français,

Mais il causa par l'amour le transport de son ame ravie.
*Mais - ĭl caŭsā - păr l'ămoŭr - lĕ trănspōrt - dĕ sŏn ā - mĕ răvi - e.*
L'air, le regard, la démarche, la voix du héros qui la charme,
*L'air - lĕ rĕgārd - lă dĕmăr - chĕ lă voĭx - dŭ hĕrōs - quĭ lă chăr - me.*

(1) Le Grand-Maître de l'Université impériale ayant eu la bonté de m'envoyer en Italie en qualité de secrétaire d'une commission destinée pour l'organisation des études, mes premiers soins furent de voir à Turin le savant *Grassi*, pour m'informer de son système métrique, et pour entendre prononcer de sa bouche les vers hexamètres. J'avoue qu'après avoir eu plusieurs entretiens avec lui, je finis par le succès d'avoir accoutumé mon oreille à entendre exactement l'harmonie des hexamètres italiens. J'ai été encore parfaitement persuadé des règles que ce savant littérateur a établies sur ce sujet; en un traité dans sa *Grammaire comparative des deux langues française et italienne*.

Je me suis confirmé dans l'idée que faute d'habitude on n'entend pas l'harmonie qui résulte de cette nouvelle versification. D'ailleurs, elle ne peut pas être chimérique. Les hexamètres latins ne sont qu'une de ces différentes formes des vers grecs et latins que nous avons su imiter si bien. Les hexamètres ont été les plus difficiles à suivre; c'est pourquoi nos poëtes les ont presque négligés. *Tolomei*, *Annibal Caro* et d'autres auteurs qui les ont cultivés étaient-ils des littérateurs fanatiques, à se laisser séduire par des chimères? Ils sentaient de l'harmonie dans leurs vers hexamètres : si nous ne la sentons pas, est-ce leur faute ou la nôtre? Nous sentons cependant l'harmonie du pentamètre, car elle est plus vibrante : de même l'habitude pourra nous faire entendre plus sensiblement celle de l'hexamètre.

et lorsque je mesure ainsi ces vers, je sens la régularité et la succession des anapestes : et du rapport de ces pieds je sens ressortir un certain concert harmonieux, semblable au vers latin suivant :

Africa terribili tremit horrida terra tumultu.
*A-frĭcă tĕr-rĭbĭlī-trĕmĭt hŏr-rĭdă tĕr-ră tŭmŭl-tu.*

§ 466. La langue italienne peut donc ajouter à sa versification les deux espèces de vers hexamètres et pentamètres : et si l'italienne le peut, quelle pourrait être la raison par laquelle on pourrait refuser ce même avantage à la langue française ? Nous avons démontré que ces deux langues sont capables des mêmes espèces de vers. Personne ne refuse à la langue française la quantité métrique, relevée par l'abbé d'Olivet : la langue française abonde plus que l'italienne en mots anapestes et iambes, qui sont le fond des hexamètres et des pentamètres (1). Donc cette langue est au moins aussi capable que l'italienne de former ces deux espèces de rhythme ; et l'on a vu en effet dans les exemples du § précédent, qu'ils ont la même harmonie que les hexamètres italiens.

§ 467. Mais pourquoi donc l'hexamètre a-t-il paru insupportable à l'oreille des Français, et pourquoi n'a-t-on pu découvrir les moindres traces d'harmonie dans la plus grande partie des hexamètres italiens ? Cette recherche a toujours embarrassé les savans de ces deux nations.

La raison des auteurs du Dictionnaire de Trévoux et de d'Olivet, exposée au § 464, n'est ni satisfaisante ni plausible. Car si on ne peut pas faire des inversions dans

(1) « La langue française paraît se prêter facilement à la construction des hexamètres, puisque son accent se fait sentir à la fin de la dernière syllabe : le rhythme anapestique lui est naturel » dit M. Boneai, dans son *Traité de la mesure*, pag. 221.

la langue française, si par là on ne peut pas arranger les mots comme l'on veut, pour distribuer les longues et les brèves selon les règles des grammairiens; cela prouve seulement la difficulté de faire des poëmes en vers hexamètres; et cette preuve même n'est pas exacte, puisqu'on en a fait des milliers, et qu'on peut en faire encore par le moyen de ces légères inversions, qui sont permises dans la langue française. D'ailleurs, on n'a pas toujours besoin de se servir des inversions pour obtenir le rhythme: souvent la quantité découle par elle-même, avec l'ordre naturel des paroles, par la bouche d'un poëte que la nature a créé, et que l'art et l'habitude ont nourri dans les champs du Parnasse. Mais tout cela n'est pas le véritable point de la question: il s'agit seulement de savoir pourquoi les hexamètres français et les italiens ne sont guère harmonieux, lorsqu'on s'avise d'en composer quelqu'un.

§ 468. J'ose prononcer aussi mon opinion; et je dis que cela peut dériver de ce que, dans la formation de ces vers les Italiens et les Français ont voulu suivre les règles des écoles et les opinions des grammairiens, au lieu qu'ils devaient se laisser régler par le sentiment de l'oreille, qui est la nature même, et par la force de l'accent tonique, qui est la source principale de toutes les versifications possibles dans quelque langue que ce soit, comme nous l'avons parfaitement démontré au chapitre 2 de la première partie, d'après le jugement de la raison et de l'oreille, et d'après l'autorité des premiers savans d'Italie.

§ 469. Quant à la difficulté qu'on a pour composer dans ces sortes de rhythmes, on pourrait en attribuer aussi la cause à la différence qui existe entre les langues modernes et la latine, par rapport aux articles et aux particules dont cette dernière n'a pas besoin de faire usage. Ce sont

les articles qui empêchent souvent (si je ne me trompe) qu'on puisse faire des traductions de mot à mot des vers latins, et en obtenir la même harmonie. Par exemple, je traduis en italien le vers suivant et son harmonie :

*At regina gravi jamdudum saucia curâ.*
Ma regina grave nel petto lacera cura.

Mais, faute d'articles, ce vers italien, qui garde les mêmes accens, le même nombre de syllabes, et presque les mêmes mots que le latin, n'a aucun sens, et ne dit rien.

§ 470. S'il m'est donc permis d'envisager les hexamètres et les pentamètres latins sous ce nouveau point de vue, par lequel je propose de ramener l'harmonie des vers latins au principe de l'accent tonique; je pourrai faire voir qu'en imitant ce même accent dans la composition des hexamètres et pentamètres italiens et français, je peux imiter et obtenir la même harmonie que celle des latins. Quelque spécieuse qu'elle soit, cette idée est analogue aux principes établis au chapitre 2 de la première partie, d'après les nouvelles découvertes du fameux P. *Sacchi*, et elle peut exciter la curiosité des savans italiens et français pour pousser leurs recherches à de nouvelles découvertes.

§ 471. Mais avant de donner un faible essai de ce que je propose; il faut observer,

1° Que l'accent tonique (ou *aigu*, ou *grammatical*, ce qui veut dire toujours la même chose), varie très-souvent, et qu'il change de place dans les vers latins : cela dépend des différens pieds de supplément qu'on admet dans leur composition; et cela n'offre rien d'étrange lorsqu'on considère que nous observons les mêmes variations dans nos vers *endecasillabi*, *decasillabi*, etc. On pourrait cependant

examiner de près les différentes variations des hexamètres et des pentamètres, en fixer l'étendue et les réduire à certaines règles;

2° Qu'il y a des vers pentamètres latins dont quelque hémistiche se termine souvent par des mots *sdruccioli*, comme dans les deux suivans:

*Res est solliciti plæna timoris amor,*
*Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis,*

dans lesquels les mots *solliciti*, et *oculis* sont deux *sdruccioli*. Ces sortes de vers ne pourraient pas être imités dans la langue française, qui n'a presque point de mots *sdruccioli*.

3° Les vers hexamètres et pentamètres que les Français pourraient composer, doivent paraître à l'oreille moins ressemblans à ceux des latins que les hexamètres et pentamètres des Italiens : la raison de cette différence, est que les Italiens ont des mots *piani* et *sdruccioli*, parfaitement semblables à ceux des Latins; au lieu que les Français, outre les *sdruccioli*, dont ils sont presque privés, ont des *piani* qui marquent une différence accidentale, à cause de l'*e muet*. C'est ainsi qu'on remarque, je ne sais quelle différence entre ces deux vers,

*Cui dono lepidum novum libellum*
Cui dono il lepido nuovo libretto.

quoique composés des mêmes accens, des mêmes mots, des mêmes syllabes, presque des mêmes lettres, et qui disent la même chose. Cette légère différence ne dépend pas de l'harmonie, mais plutôt de la diversité des sons de quelque consonne et de la place qu'elle occupe à la fin de plusieurs mots latins.

§ 472. Tout cela mis en avant, je commence par l'hexamètre, et je rappelle que ce vers n'est composé que de

cinq pieds anapestes, et qu'il surabonde d'une syllabe au commencement et à la fin, comme nous avons dit au § 242, et comme le démontre le même *Bonesi* par des principes fondés sur la *battuta* musicale. Un vers hexamètre pur serait donc de 17 syllabes, et il devrait avoir l'accent tonique sur la quatrième, la septième, la dixième, la treizième et la seizième syllabe, sans faire attention à toute autre quantité métrique, comme

4 7 10 13 16
o-ooò-ooó-ooò-ooò-ooò-o. 17.

Un vers donc, soit italien soit français, dans lequel un tel nombre pourrait se combiner, serait un véritable hexamètre, et en garderait la même harmonie; ainsi si je disais:

L' arme ostinate de' Greci, d' Achille lo sdegno furente
*Reine, l'excès de nos maux qui combla de malheur cet empire.*
*Mais il causa par l'amour le transport de son ame ravie.*

je peux remarquer dans ces vers les hexamètres harmonieux: car le nombre des syllabes et des accens est, selon les règles harmoniques,

L' ar-me ostina-te de' Gre-ci d' Achil-le lo sde-gno furen-te 17
*Rei-ne l'excès-de nos maux-qui combla-de malheur-cet empi-re.* 17
*Mais-il causa-par l'amour-le transport-de son a-me ravi-e* 17.

Les autres vers hexamètres, cités au § 465, sont à peu près de la même mesure.

§ 473. Mais les hexamètres latins admettent des pieds spondées pour suppléer aux anapestes; de même les hexamètres italiens et français peuvent admettre des pieds iambes dans leur commencement. Il est évident en tel cas, que la place des accens change aux endroits où ces supplémens auront lieu; et ce changement produit de

légères complications : le vers qui était de 17 syllabes sera de 16 ou de 15, selon qu'un ou deux pieds anapestes seront suppléés par un ou deux iambes (1). Et voilà la raison par laquelle les hexamètres et les pentamètres des Latins n'ont pas un nombre déterminé de syllabes ; mais ce nombre, quel qu'il soit, ne pourra excéder celui de 17 syllabes.

§ 474. Pour faire voir en outre qu'en suivant cette méthode, on pourrait parvenir à imiter parfaitement l'harmonie des hexamètres et pentamètres Latins, je prendrai deux vers latins,

*Regia solis erat sublimibus alta columnis,*
*Titire, tu patulæ recubans sub tegmine fagi,*

et à chaque mot de ces vers je ferais répondre autant de mots italiens ayant le même nombre de syllabes, le même accent aigu, et, autant que possible, les mêmes lettres.

Regia sole n'era su' limiti d'alte colonne.
Titiro tu pavido turbine sul talamo fago :

De là j'obtiendrai sans doute une harmonie, j'ose le dire, parfaitement semblable aux deux vers latins. Je n'ai réuni là que des mots sans combinaison, et qui ne disent rien à l'esprit (2); mais si, tels qu'ils sont, ils donnent une

---

(1) Car chaque fois que l'anapeste (de trois syllabes) est suppléé par un iambe (de deux) le vers est diminué d'une syllabe.

(2) Cette manière de composer en italien, des vers hexamètres, sans aucune combinaison, et par des mots inventés au hasard, est en usage en Sicile, où l'on improvise des vers latins qui gardent une parfaite harmonie, mais sans combinaison et sans exprimer aucun sens. On fait cela pour s'amuser, et pour charmer l'oreille par des sons harmonieux. Il est très-facile d'improviser ainsi les vers pentamètres latins et italiens ; on pourrait même leur donner un sens bien combiné. Mais quant aux hexamètres, cela serait bien difficile.

parfaite harmonie, il n'y a pas de raison qui puisse empêcher de combiner la même harmonie dans des vers italiens qui renferment un sens; comme

*Arma virumque cano, Trojæ qui primus ab oris.*
Armi quel prode guida: cede chi al primo conflitto....

§ 475. Passons maintenant aux pentamètres: leur rhythme est aussi anapeste; on n'en doute pas: il est composé de quatre pieds; il est partagé en deux hémistiches; il a pour chaque hémistiche une syllabe de surabondance, et par cette combinaison il aura 14 syllabes, ni plus ni moins, et 4 accens dont chacun est placé à la fin de chaque pied anapeste. Tous les pentamètres italiens que j'ai cités au § 462 offrent à l'oreille la même harmonie que les latins.

§ 476. Mais, de même que l'hexamètre, ils admettent ordinairement dans le premier hémistiche des pieds de supplément: alors l'accent, le nombre des syllabes, l'harmonie même subissent du changement. Souvent le premier hémistiche se termine par un mot *sdrucciolo* (§ 471, n° 2).

*Labitur ex oculis nunc quoque gutta meis.*
Scorrono di lagrime, gocce dal ciglio mio.

Je ne doute pas qu'en analysant ces deux espèces de vers et en les suivant dans toutes leurs variations, on ne puisse les réduire en règle, pour former un système de versification métrique, guidée seulement par les longues et les brèves, qui sont l'effet de l'accent tonique, et sans faire attention à cette quantité des longues et des brèves des anciens latins: on obtiendra alors ces sortes de pentamètres et hexamètres guidés par l'accent tonique, tout-à-fait semblables à cette versification rhythmique des

mêmes Latins, dont nous avons fait mention aux §§ 288, 153, 109, etc.

§ 477. Les pentamètres offrent souvent l'idée de deux petits vers *settenarii*, accouplés ensemble, c'est-à-dire, d'un alexandrin. Mais le rhythme de l'alexandrin est différent de celui du pentamètre, quoiqu'ils s'accordent ensemble dans le genre de la *battuta*, qui se termine toujours par le frappé (§ 293). Or par cette analogie de la *battuta* et par un certain changement d'accent, il peut arriver souvent que l'alexandrin des Français prenne une forme de pentamètre : cette observation est du savant *Bonesi*, et je voudrois y souscrire. Voici des vers français qui ressemblent à de véritables pentamètres :

*Que ne peut la frayeur sur l'esprit des mortels ?*
*J'admirais si Mathan dépouillant l'artifice,*
*Avait pu de son cœur surmonter l'injustice.*
*On égorge à la fois les enfans, les vieillards,*
*Et la sœur et le frère, et la fille et la mère.*
*Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs,*
*Et mes yeux malgré moi se remplissent de pleurs.*

§ 478. Cette dernière observation n'est pas trop favorable à l'idée que nous avions donnée de la gravité de l'alexandrin héroïque des Français; car on ne peut pas convenablement accorder le titre d'héroïque à un vers qui ressemble au pentamètre des Latins. Mais que l'on fasse attention que cette ressemblance n'est que par hasard ; que le rhythme de l'alexandrin est proprement l'iambe de six pieds (art. 2, §§ 294, 309 etc.) ; qu'il acquiert de la gravité par le mélange des pieds de supplément, et que cette ressemblance avec le pentamètre ne fait que lui ajouter un caractère de variété dont les grands poëtes peuvent faire usage au besoin.

# CHAPITRE III.

## OBSERVATIONS PARTICULIÈRES

### SUR TOUT CE QUI PEUT CONTRIBUER A LA PERFECTION OU A L'IMPERFECTION DU VERS.

§ 479. D'après la théorie générale de la versification expliquée dans le chapitre précédent, que j'ai divisé en sept articles pour donner plus d'ordre et plus de clarté à la matière dont nous nous sommes occupés; nous verrons découler, comme des conséquences naturelles, certaines conditions particulières qui contribuent à la perfection des vers, c'est-à-dire, à l'harmonie et à la peinture des images qui en sont le principal objet. La césure, l'élision, la rime, la combinaison de plusieurs espèces de vers ensemble, l'enjambement des vers, le concours d'un certain nombre et d'un certain choix de consonnes et de voyelles, le pouvoir du rhythme dans les vers imitatifs; enfin, certains défauts particuliers qu'il faut éviter dans la construction des vers, forment, chacun en particulier, autant d'articles, soit utiles, soit nécessaires pour cette exactitude à laquelle on aspire. Si l'on néglige ce qui par ces articles contribue à la délicatesse et au raffinement de cet art qui a été toujours l'ornement de la littérature et des esprits cultivés; la versification sera barbare, rude et indigne des savans du siècle actuel, dans lequel les sciences marchent à grands pas vers la perfection.

§ 480. On se trompe souvent sur l'idée qu'on veut attacher à ce nom, *poésie* ou *poëte*; et l'on confond les qualités du poëte avec celles de l'orateur, sans vouloir distinguer

distinguer que chaque poëte est un orateur ; mais tous les orateurs ne sont pas poëtes. Le poëte est l'homme qui crée et qui peint par le seul pinceau des paroles. Pour exprimer l'élévation et la sublimité d'un génie poétique, nous faisons usage de ces grands mots, *enthousiasme*, *fureur poëtique*, *inspiration divine*. Qu'est-ce qu'un poëte? Selon Horace,

*Ingenium cui sit, cui mens divinior atque os*
*Magna sonaturum, des nominis hujus honorem.*

On confond souvent le poëte avec le simple versificateur : les rimes de ce dernier ne sont que

Una scossa dell' aria, inutil suono
Che nulla dice al cor, nulla alla mente.

Ses vers sont, dira-t-on, bien concluans : mais Horace, (Serm. 1. 4.) nous avertit que *neque enim concludere versum dixeris esse satis*.

Cependant le vrai poëte est aussi un versificateur : quoique l'allégorie et les fictions soient seulement essentielles à son art; néanmoins, pour faire sentir la force de ses pensées, il a cru que son art était inséparable de la versification et de la prosodie, qui l'aident à s'élever au-dessus de lui-même. C'est par ces moyens qu'il sait mieux imiter, et mieux embellir ce qu'il imite; il charme les sens par l'organe desquels la vérité pénètre au cœur, et il acquiert l'art de cacher l'art, pour faire paraître la nature, par ce choix de mots et d'accens qui semblent d'autant plus naturels qu'ils sont artificieusement logés. Ainsi le vrai poëte, pour se distinguer des versificateurs ordinaires, a soin de raffiner, de perfectionner ses vers par des observations particulières, telles que nous allons les relever en partie dans les articles suivans.

---

# ARTICLE PREMIER.

## DE LA CÉSURE.

§ 481. Il arrive souvent qu'un vers quoiqu'il paraisse bien mesuré par les syllabes et les accens nécessaires, ne rend pas une harmonie décidée : c'est dans le défaut de la césure qu'il faut en chercher la cause, (§§ 143 et suiv.)

La césure qui s'observe avec scrupule dans les vers alexandrins et les communs des Français, est moins un repos bien marqué, qu'une petite pause entre un mot et un autre au milieu des grands vers : mais cette pause, remarquée par un petit intervalle de temps, ne coupe et n'interrompt pas le sens et le rapport de ces mots : comme dans ce vers de Pétrarque,

L'arbor gentil che forte amai molt'anni :

voilà une césure assez marquée après le mot *gentil*, et après le mot *amai*.

§ 482. Bien peu de grammairiens, dans leurs traités de la poésie, parlent de la césure. L'abbé *Antonini* dit que les règles des cadences ou césures ne sont pas de rigueur, ni absolument nécessaires. Mais le *Stigliani*, le *Trissino* et d'autres auteurs soutiennent que la césure est nécessaire dans les vers, afin qu'ils aient du nombre et de l'harmonie. Conformément à l'opinion de ces derniers, je vais prouver que la césure dans les vers est nécessaire pour relever l'accent tonique qui établit l'harmonie du vers pour l'oreille, et des idées pour l'esprit : les principes exposés dans tout le cours de cet Ouvrage viendront à l'appui de mes raisons.

§ 483. L'accent est la source de l'harmonie : et l'harmonie sera toujours d'autant plus sensible que l'accent sera plus pur, plus décidé et plus frappant. Or, c'est la césure qui donne aux accens ces trois qualités requises ; car la pause, le repos, ou cet espace de tems qui, par la césure, s'interpose entre deux mots, fait que le premier mot, en se détachant de l'autre, concentre en soi-même la force de son accent, qui par là devient plus énergique et plus sensible, plus plein et plus abondant (*pieno e abbondante*). Qu'on prononce, par exemple, le mot *onòre*, on sentira bien que l'accent tonique sur *ò* est bien marqué et très-sensible ; mais si l'on prononçait *onore immortàle*, ce même accent sur *o* serait affaibli, et il semblerait vouloir se perdre sur la syllabe *tà* du mot *immortàle*, sur lequel la voix et la pensée même de l'esprit va se reposer : en sorte que ces deux mots *onore immortàle*, semblent ne faire qu'un seul mot qui n'ait que le seul accent sur la syllabe *tà*. C'est une vérité démontrée au § 5, à la note, et au § 61 et ses notes, et généralement sentie. Accordons, si l'on veut, dans cette expression *onore immortale*, tant soit peu d'accent sur *onòre* ; mais il faut toujours convenir que cet accent est faible et peu marqué, qu'il n'est pas pur, qu'il ne suffit, ou qu'il suffit à peine pour figurer dans le vers, et que la force principale de l'accent tombe sur *tà d'immortàle*. Il est donc évident que pour relever la force de l'accent dans les mots, il est nécessaire qu'ils soient indépendans, autant que possible, des mots qui les suivent, et qu'ils en soient séparés par une petite pause qui est la Césure en question.

§ 484. Accent et césure sont donc au fond la même chose (§ 164)? Ils sont réciproquement entre eux la cause et l'effet ; l'un suppose l'autre. Voilà pourquoi les gram-

mairiens, sans s'occuper du mot césure, enchérissent seulement sur l'énergie de l'accent. Un vers bien accentué selon les règles données, sera toujours bien cadencé en plusieurs dimensions marquées par les césures; comme dans les exemples suivans :

Dolce color - d' oriental - zaffiro, *Dant.*
L' arbor gentil - che forte amai - molt' anni.
Nel mezzo - del cammin - di nostra - vita. *Dant.*
La guancia - che fu già - piangendo - stanca. *Petr.*
E il sasso - ove a gran di - pensosa - siede. *P.*
Facendo - contro il vero - arme - i sofismi. *P.*
Alzato un poco - come fanno - i saggi. *P.*
Non fate - contro al vero - al core - un callo, etc. *P.*

Remarquez dans ces vers bien cadencés par leurs césures, bien partagés en deux ou trois dimensions, une proportion harmonique aussi bien reglée et distribuée partout : la douceur et la dignité du vers *endecasillabo* y éclatent d'une manière très-sensible : ce sont les vers que les poëtes italiens devraient choisir pour modèle.

§ 485. Le vers donc est d'autant plus parfait qu'il abonde en césures; car il a alors beaucoup d'accens qui par leur force et leur énergie rendent à l'oreille une harmonie plus sensible : comme

La guancia - che fu già - piangendo - stanca.

Sans la césure, c'est-à-dire, sans cette pause entre un mot et l'autre, les mots auront toujours, il est vrai, chacun en particulier, un accent; mais cet accent est faible, moins frappant, et quelquefois il s'anéantit dans la composition (§§ 483, 61 et 5).

Et voilà la raison pour laquelle, lorsque les Italiens déclament les vers, ils s'efforcent de peser lentement chaque mot (et même les syllabes), en faisant une pause

entre l'un et l'autre; c'est pour leur donner plus d'accent et de gravité. Par ce procédé on distribue les syllabes avec une proportion réglée : par des césures qu'on s'efforce de multiplier, le vers acquiert de nouvelles divisions et des pauses ; par là le vers, comme s'exprime *Andrucci*, *cammina più adagio e con più decoro, con gravissimo, e riposatissimo passo* : de là la déclamation devient légère et facile ; on a le tems de reprendre haleine par chaque coupe ou césure ; ce qui ne laisse pas de plaire à l'oreille.

§ 486. Les grammairiens qui ont parlé jusqu'à présent de la césure, affirment que dans le vers *endecasillabo* elle doit avoir lieu entre la cinquième et la sixième, la neuvième et la dixième syllabe, ou entre la septième et la huitième seulement. Comme dans les vers suivans de l'Arioste :

Il collo è tondo, il petto colmo - e largo.
Da render molle - ogni cor rozzo, e scabro.
Quindi escon le cortesi - parolette...

§ 487. Quand on sait la versification par les principes établis, on sait la raison pourquoi l'on assigne les places marquées à la césure. Et l'on connaît que lorsque l'*endecasillabo* a l'accent sur la quatrième et la huitième syllabe (§ 421, n. 2), il doit avoir la césure entre la cinquième et la sixième, la neuvième et la dixième syllabe ; et lorsqu'il a l'accent sur la sixième seulement (§ 521, n. 1), il doit avoir la césure entre la septième et la huitième syllabe.

Cela arrive lorsque les mots sur lesquels tombent les accens dominans, sont des mots *piani*.

§ 488. Mais si les mots sur lesquels tombent les accens qui dominent l'harmonie, sont *tronchi*, alors on peut

fixer pour règle générale, que la césure dans les vers a lieu immédiatement après chaque syllabe accentuée, comme :

Che il gran sepolcro - liberò - di Cristo.
Molto egli oprò - col ferro - e colla mano.
T' alzò natura - incontra al ciel - la fronte, etc.
D' abito e di beltà - forme sì care.
Per me si va - nella città - dolente, etc.

Par toutes les observations déjà faites sur la césure de l'*endecasillabo*, on peut connaître quelles sont les places de la césure qui conviennent à tous les autres vers. Les césures doivent avoir lieu après les accens principaux desquels dépend l'harmonie des vers. Car leur objet est principalement celui de faire ressortir et relever la force de l'accent.

§ 489. Le *Ruscelli* nous avertit que la neuvième syllabe de l'*endecasillabo* ne doit pas être apostrophée ; car c'est là, dit-il, que le déclamateur prend quelque repos avant d'arriver à la fin. Ainsi dans les vers suivans de Pétrarque,

In quel mio primo giovanile - errore,
Non abbia a schifo il mio dir troppo - umile.

il faut reposer un peu après *le* du mot *giovanile*, et après *po* de *troppo*, sans se permettre une élision très-sensible entre les voyelles de ces syllabes et celles des mots suivans.

Cette règle est fondée sur tous les principes que je viens d'établir : la raison de l'accent s'y manifeste partout. En effet, si l'on apostrophait les deux syllabes *le* et *po*, on établirait une connexion très-intime entre *giovanile* et *errore*, entre *troppo* et *umile* qu'il faudrait prononcer comme *giovanilerróre*, *troppumíle* : alors l'accent essentiel de la huitième syllabe irait se perdre, ou s'évanouir ; et l'har-

monie n'existerait plus, ou au moins s'affaiblirait de beaucoup.

§ 490. Je vais examiner maintenant le rapport de la césure avec l'accent logique. L'objet de l'oreille est seulement l'harmonie : mais l'objet de l'esprit est l'harmonie, la vérité, et l'ordre des idées qu'il reçoit par l'organe de l'oreille : *Rerum enim verborumque judicium prudentiæ est; verum autem et numerorum aures sunt judices*. (Arist. Reth.). Qu'on déclame des vers sans ordre, sans accens, sans césure, et quelquefois même sans le juste nombre de syllabes; l'oreille accoutumée à l'harmonie sait arranger ces vers, y placer convenablement les accens, raccourcir ou alonger les syllabes; elle sacrifie tout pour obtenir son plaisir : sans savoir les règles, elle marche suivant les règles : enfin ces mêmes vers deviendront harmonieux *invitâ Minervâ :* mais l'esprit et la raison en seront blessés : l'accent logical disparaît, le sens de la phrase sera nul, les paroles ne diront plus rien à l'esprit. Voilà en ce cas une opposition entre l'intérêt de l'esprit et celui de l'oreille : ce qui arrive souvent dans le mauvais usage de la césure.

§ 491. Les exemples rapportés dans les §§ 143 jusqu'à 146 et 162, 163, 164 et que je rappelle ici, rendront claire la matière que je me propose de développer. Qu'on déclame les vers suivans :

E il sole avea desti i mortali all' opra. *Petr.*
Fur vivi e però son fessi così. *Dant.*
Con tre bocche caninamente latra. *Dant.*
Come chi smisuratamente vuole. *Petr.*
Del cibo onde il signor mio sempre abbonda. *P.*
Parte e tiene sol vie cupe e celate. *Tas.*

ces vers, et une infinité d'autres qu'on peut lire dans les poésies de *Dante*, manquent de césure, et en conséquence

d'accens bien marqués : c'est égal pour l'oreille, elle force tout pour les obtenir de la manière suivante :

E il sole avéa - desti i mortali all' opra.
Fur vivi e però són - fessi così.
Del cibo onde il signor - mio sempre abbonda.
Parte, e tiene sol vie - cupe e celate.
Con tre bocche caní - namente latra.
Come chi smí - suratamén - te vuole.

Voici les césures marquées par le trait d'union : voilà les accens relevés par ladite césure : voici l'harmonie rétablie; mais voilà en même tems le sens des phrases dérangé, les paroles même coupées en pièces. Dans les deux premiers vers *avea* et *sono* sont séparés de leurs participes : dans les deux derniers, de deux mots on en fait cinq qui ne signifient rien.

§ 492. Cependant cette industrie de l'oreille est nécessaire pour l'harmonie. Car dans le premier vers l'accent sur *é* d'*avéa* est absolument nécessaire pour la musique du vers : or *avéa* ne peut avoir son accent bien marqué, sans être séparé de son participe *desti :* car si l'on prononçait *avea desti* dans une émission de voix, et sans aucune pause entre ces deux mots, l'accent d'*avea* irait se perdre sur l'accent de *desti*, comme si l'on disait tout en un mot *aveadèsti :* la même chose peut se dire de *son fessi* du vers après. En de semblables cas le poëte est placé entre deux contradictions ; il offrira dans ses vers un *contresens* à l'esprit, s'il veut obéir à l'oreille ; il offrira un *contretems* à l'oreille, s'il veut obéir à l'esprit.

§ 493. Toutes ces observations sont suffisantes, à ce que je pense, pour prouver la nécessité de la césure, pour en expliquer tous les phénomènes et toutes les contradictions, pour connaître enfin que souvent le plus ou moins d'harmonie qu'on peut donner aux vers en les déclamant, dé-

pend de l'art de savoir les couper en plusieurs césures qui distinguent les cadences.

Qu'on déclame, par exemple, le beau vers suivant du *T. Tasso :*

Di pianto e sospir tronchi, e molli baci.

Si l'on faisait une pause après *sospir,* et si l'on négligeait une pause après *tronchi*, le vers serait faux. Cette seule pause mal-à-propos, bouleverserait le rhythme iambe qui est si propre à ce vers.

§ 494. Je ne terminerai pas cet article sans faire une dernière réflexion qui a été approuvée par M. Gretry qui a eu la bonté de m'aider de ses conseils pendant le cours de mon pénible travail. C'est que puisque les vers, de quelqu'espèce qu'ils soient, se réduisent à des pieds parfaitement semblables à la *battuta* musicale double ou triple; chacun de ces pieds offre une césure qui renferme le tems de chaque *battuta* marquée par une pause (1): et que les vers sont d'autant plus propres pour la musique, qu'ils présentent aux musiciens les césures plus distinctes et plus dégagées, en sorte qu'à la rigueur, la césure musicale dans un air doit toujours se rencontrer avec la césure du vers. Cette réflexion est de la dernière importance : elle découle de toutes les règles et de tous les principes exposés dans cet Ouvrage : elle est l'objet et le résultat de toutes les règles que les poëtes doivent observer à la rigueur pour donner des vers qu'on doit associer à la musique.

---

(1) *La césure*, dit le Dictionnaire des Sciences et des Arts, *signifie pour la musique, la même chose que pour la poésie.*

## RAPPORT
### DE LA CÉSURE DES VERS ITALIENS,
### AVEC CELLE DES VERS FRANÇAIS.

§ 495. S'il faut encore confirmer par d'autres raisons l'existence réelle de l'accent tonique dans tous les mots français, et dans la versification de cette langue, on en trouvera suffisamment dans cet article de la césure, et dans les articles suivans, précisément dans celui de la rime.

La césure est essentielle à l'harmonie des vers alexandrins et communs. Mais la césure n'est que l'effet, ou la cause de l'accent (§ 484), donc l'accent est essentiel à l'harmonie des vers français.

Si par cet accent on arrive à expliquer avec la plus grande facilité tous les phénomènes de la versification italienne et française; si sans cet accent tout est obscurité et contradiction; s'il est frappant pour les oreilles de tous les étrangers, et particulièrement des italiens; enfin s'il est naturel à toutes les langues; y aurait-il encore quelque esclave des anciens préjugés qui pût oser en contester l'existence dans une des plus belles langues du monde, qui jusqu'à présent l'a emporté sur les autres, non pas par la force des armes, comme celle des anciens Romains, mais par son harmonie, par sa douceur et son énergie?

§ 496. Tout ce que j'ai dit de la césure pour les vers italiens est parfaitement applicable aux vers français. Partout elle n'a d'autre objet que de relever la force de l'accent: par tout l'accent triomphe sous le nom de pause. Pourquoi en effet la césure est-elle défectueuse dans le vers suivant?

*N'oublions pas les grands - bienfaits de la patrie,*

c'est qu'il lui manque l'accent qui est essentiel sur *a* de *grands*. Car *grands* intimement lié à son substantif *bienfaits*, perd son accent : et si l'on veut le détacher, il va le recouvrer à l'instant; mais le sens de la phrase en sera grièvement blessé (*Voy.* §§ 142 et suiv., §§ 162, 163). Il ne me reste qu'à faire quelqu'observation particulière.

§ 497. Dans la versification française, si à l'endroit de la césure le mot qui la précède est féminin, c'est-à-dire s'il termine par un *e* muet; le mot qui suit après la césure doit commencer par une voyelle, afin qu'entre cette voyelle et l'*e* muet l'élision puisse avoir lieu. C'est une règle très-gênante : lès Italiens ne l'observent pas toujours. Mais c'est une règle qui fait admirer la délicatesse de la versification française, et qui mériterait d'être imitée plus souvent par les Italiens même : car le vers alors, sans s'affaiblir, devient plus doux et plus coulant. Mais par quelle raison principale cette élision requise rend-elle les vers plus beaux? ou du moins, pourquoi les Français se sont-ils avisés d'établir en règle de rigueur cette élision à l'endroit de la césure?

§ 498. Il n'est pas nécessaire de faire ici de longues digressions pour prouver que de cette élision entre deux voyelles à l'endroit de la césure, doit résulter de l'harmonie et de la douceur : l'on sent facilement comment par cette élision le premier hémistiche va se rallier légèrement au second, sans que le moindre obstacle, la moindre articulation s'y oppose : la prononciation alors y est plus coulante et l'oreille en est charmée.

Mais pourquoi cette règle est-elle de rigueur dans la versification française? Je vais soumettre mes idées là-dessus; et je limite mes réflexions sur le vers commun ou *endecasillabo*, et sur l'alexandrin dans lesquels, plus qu'ailleurs, la césure est absolument nécessaire.

Dans le vers commun français qui est composé d'un petit vers de cinq, et d'un autre de sept syllabes (§ 441); lorsque le premier hémistiche se trouve terminé par un *e* muet, il faut que l'autre hémistiche commence par une voyelle pour donner lieu à l'élision : autrement le vers serait d'une syllabe de plus, car un *quinario* et un *settenario* feraient un tout de douze syllabes, comme :

*Son port superbe - défend de la fortune.*

voici en tout douze syllabes.

§ 499. Mais, dira-t-on, cette raison devrait avoir lieu même dans l'*endecasillabo* italien; car, sans l'élision dans le même cas, il serait aussi de 12 syllabes. Je réponds qu'en pareil cas en italien, le second vers *settenario* a une syllabe de moins, laquelle est suppléée par la syllabe superflue du premier petit vers *quinario*, comme dans le vers suivant :

E invan l' infer - no vi si oppose invano.

ici la syllabe *no* se lie avec le second hémistiche pour former ce *settenario*. (*Voy.* § 431.)

On pourrait m'opposer que la même marche devrait être suivie par les poëtes français, sans qu'ils s'assujettissent à la règle qu'ils se sont imposée. Je réponds que cela ne paraît pas trop permis en français, à cause de l'*e* muet. Qu'au lieu de ce vers de Gentil-Bernard,

*Paraît Messine aux rives de Sicile,*

on dise plutôt, en y comptant toujours onze syllabes,

*Paraît Messi-ne tout près du rivage.*

ce dernier vers ne serait pas assez sonore, parce que la dernière syllabe *ne* du mot *Messine* étant muette, et à la fin du premier hémistiche, c'est-à-dire à la fin du premier petit vers, rend un son faible qui semble ne faire aucun

nombre : en effet, les Français comptent pour rien la syllabe féminine à la fin des vers. Cette syllabe donc ne peut pas avoir assez de valeur pour pouvoir ajouter une syllabe marquante à l'hémistiche suivant ; et l'oreille sentira toujours qu'il manque quelque chose au vers entier.

§ 500. La même règle est observée dans le vers alexandrin. Il n'est composé que de deux vers *settenarii* soit masculins, soit féminins (*tronchi* ou *piani*) (*Voy*. §§ 243, 312 et suivans) ; et il est partagé en deux hémistiches égaux. Quelle que soit cependant sa composition, il fait chez les Français, un tout individuel qui s'appelle *alexandrin*. Tout l'art de la versification consiste donc à faire sentir à l'oreille, autant qu'il est possible, non pas distinctement deux *settenarii*, mais un tout alexandrin ; de même que malgré l'union d'un *quinario* et d'un *settenario* dont l'*endecasillabo* est composé, l'oreille ne sent pas le jeu de ces deux petits vers, mais elle entend distinctement le son d'un tout individuel appelé *endecasillabo*, et ce n'est que par le moyen de l'analyse qu'on parvient à connaître qu'en décomposant cet *endecasillabo*, il est le résultat de deux petits vers.

Il faut donc cacher, autant que l'on peut, la composition du vers alexandrin : il faut qu'il n'offre qu'un héroïque de la plus grande étendue, dont la marche soit sévère et majestueuse, et non pas un *settenario*, ou le son de deux *settenarii* qui, quoique d'une marche grave, n'ont pas assez d'étendue pour chanter le sublime.

Voyons maintenant comment les Français s'y sont pris pour donner à leur alexandrin ce degré de dignité par lequel il a été préféré au vers commun.

§ 501. Lorsqu'un architecte fait bâtir un mur qui doit être continué en ligne droite, il y fait préparer des pierres d'attente qu'on laisse en saillie au côté du bâtiment, pour

le continuer ensuite : il arrive de là que le nouveau mur que l'on ajoute à l'ancien, s'y unit de manière que de ces deux on n'en fait qu'un. De même pour unir ensemble deux vers, et en faire résulter un seul, on attache le premier au second par cette syllabe superflue qui est à la fin du premier, et qu'on peut considérer comme une pierre d'attente : par cette réunion on fait de deux petits vers un tout individuel, de même que des deux murs on en forme un indivisible et continué, comme :

*La foudre étincelan - te éclate dans les nues.*

A l'endroit de l'hémistiche, la syllabe *te* du mot *étincelante* est la pierre d'attente qui unit le premier au second vers.

§ 502. Il est vrai que dans le même alexandrin les Italiens ne font point usage de cette syllabe ; mais il n'est pas moins vrai que leur alexandrin fait voir distinctement deux petits vers, et non pas un vers héroïque, comme :

Perchè sfuggirmi ingrata? » Zilia perchè sfuggirmi.

Mais en français, par un procédé contraire, de deux il semble n'en resulter qu'un seul, qu'on appelle *alexandrin.*

De là je conclus que les Français ont saisi parfaitement le véritable esprit du vers alexandrin, et que ce n'est pas sans raison qu'ils disent, que si ce vers est masculin il n'est composé que de douze syllabes, comme dans le vers suivant :

*L'astre brillant du jour - à l'instant s'obscurcit.*

Et que s'il est féminin il est composé de treize, comme dans cet autre :

*Et par droit de conquête - et par droit de naissance.* 13

On a vu la maniere de s'y prendre pour faire résulter un tout de treize syllabes de deux vers de sept. Ce résul-

tat ne doit pas étonner les Italiens, et il n'est pas contraire à l'esprit de leur versification, où de deux petits vers, l'un de cinq, et l'autre de sept, se forme un tout de onze syllabes (l'*endecasillabo*).

§503. Pour confirmer encore par une dernière raison l'excellente conduite des Français par égard à leur alexandrin, et la nécessité de l'élision à l'endroit de la césure; je rappelle ici les véritables principes de la versification, développés dans le cours de mon Ouvrage, et qu'il est impossible de méconnaître.

Le vers alexandrin n'est qu'un mélange de deux *settenarii*, dont chacun compte trois pieds ïambiques. Et puisque les Français ont voulu faire un tout de ces deux vers, ils se sont autorisés à admettre dans leur versification un rhythme ïambe de six pieds : En effet, un vers alexandrin n'est qu'un composé de six pieds.

Par cet arrangement, l'élision à l'endroit de la césure découle comme une conséquence nécessaire; et il était impossible de pouvoir s'en passer. Car si la syllabe superflue du premier septenaire n'était pas mangée, absorbée et anéantie dans la syllabe du second, elle conserverait toujours une valeur, et elle resterait là comme une barrière qui empêcherait le cours naturel du rhythme qui dans l'iambe procède de deux en deux syllabes, comme dans le vers suivant :

*Maĭs chā - cŭn d'eŭx - ĕxĭ - ge ŭn ărt - qu'ĭl faūt - cŏnnaī-tre.*

Si l'on ôtait l'élision, en disant :

*Mais chacun d'eux exige* - deux *arts qu'il faut connaître*,

Le rhythme serait interrompu par la syllabe *ge* à l'endroit de la césure :

*Maĭs chā - cŭn d'eŭx - ĕxĭ - ge - dĕux ărts - qu'ĭl faūt - cŏnnaī - tre.*

De cette interruption du rhythme, même qu'il ne suive d'autre inconvénient que celui d'obtenir deux vers *settenarii*, au lieu d'un alexandrin; il serait toujours vrai, que l'intention et l'objet proposé par le poëte, seraient complètement éludés.

Je dis qu'on obtiendrait deux *settenarii;* car enfin on ne peut pas les considérer autrement, lorsqu'on voit deux hémistiches, l'un indépendant de l'autre, existant par eux-mêmes, et terminant chacun d'eux par une syllabe surabondante.

L'élision est donc absolument nécessaire dans le vers alexandrin.

§ 504. Que si le premier hémistiche, ou le premier vers est masculin; la règle de l'élision ne peut pas avoir lieu; car il n'y aura alors aucune syllabe superflue, et le rhythme ne sera point interrompu, comme :

*Du fond de son désert — entend les tristes cris.*
*Dŭ fōnd - dĕ sōn - dĕsērt - ĕntēnd - lĕs trīs - tĕs crīs.*

§ 505. M. Restaut dans son Traité de la Versification, page 590, en parlant de la césure, déclare (et il dit très-bien) qu'elle forme l'harmonie des vers : il fait sentir par là la nécessité de l'accent (1). Ensuite il dit, que la césure doit avoir lieu sur la quatrième syllabe du vers commun, et sur la sixième de l'alexandrin. Cette expression et cette règle ne sont pas, à mon avis, bien exactes.

---

(1) Nous avons observé qu'accent et césure disent la même chose et sont destinés au même objet, c'est-à-dire à l'harmonie. « Le Dictionnaire Encyclopédique affirme que les vers de huit et de sept syllabes seraient plus harmonieux avec le repos après la quatrième et la troisième syllabe; il confirme l'existence de l'accent selon les règles établies. Il confirme l'idée de l'accent lorsqu'il dit *que dans l'alexandrin la sixième syllabe doit être* PLEINE : *ainsi*, continue-t-il, *le repos ne peut se faire sur une syllabe qui finit par un* e *muet*. La syllabe *pleine* est celle qui est affectée d'un accent dont l'*e* muet n'est pas susceptible. On n'ose nommer l'accent; et on le confirme par chaque expression.

D'abord

D'abord le mot *sur* n'est pas bien employé par Restaut et par le Dictionnaire encyclopédique. Car la césure n'est pas *sur* la syllabe, mais après la syllabe. Elle ne consiste, comme le dit Marmontel, que dans un léger repos de l'hémistiche qui suspend le sens : c'est par elle qu'en donnant un repos dans le sens, on reprend haleine, et la respiration est soulagée.

*Ayez pour la cadence une oreille sévère :*
*Que toujours dans le vers le sens coupant les mots,*
*Suspende l'hémistiche, en marque le repos.* Boil.

Or ce repos, cette suspension du sens, cette respiration, cette reprise d'haleine ne se fait pas *sur* la syllabe (car cela serait une contradiction), mais plutôt après la même.

De plus, ce repos et cette reprise d'haleine ne se fait pas toujours après la sixième syllabe de l'héroïque, ni après la quatrième du commun. Lorsque le premier hémistiche, ou le premier vers composant est féminin, la césure a lieu après la septième de l'un, et après la cinquième syllabe matérielle de l'autre : comme dans les vers suivans :

*Et qui seul, sans ministre - à l'exemple des dieux,*

*Qui docile à son maître - à tout autre terrible.*

*J'en vis le crime - et ne pus m'en défendre.*

*Pardonne ou frappe : indulgente ou sévère.*

En déclamant ces vers, la césure ou le repos a une place naturelle après *stre* de *ministre*, après *tre* de *maître*, après *me* de *crime*, après *pe* de *frappe*; c'est-à-dire après la septième de l'alexandrin, et après la cinquième du commun.

§ 506. Si la césure ou repos se faisait après la sixième

des uns, et après la quatrième des autres, il faudrait les prononcer comme il suit :

*Et qui seul sans mini-stre à l'exemple des dieux,*

*Pardonne ou fra - ppe indulgente ou sévère, etc.*

en reposant et prenant haleine après *ni*, et après *fra* : ce qui est contraire à la véritable prononciation oratoire.

Qu'on ne dise pas, qu'en reposant et en prenant haleine après les finales *stre* et *ppe*, l'élision ne pourrait plus avoir lieu par l'interposition du tems entre les voyelles qu'on doit élider. Je réponds que ce tems interposé n'a jamais dérangé l'élision ni en italien, ni en français; elle s'opère par l'affinité des voyelles, et par l'imagination, malgré la prononciation qui paraît vouloir l'empêcher. En effet, malgré un repos plus ou moins, selon que cela fait plaisir et semble à propos à celui qui déclame, l'harmonie du vers n'est point altérée.

§ 507. Mais je ne parle pas ici seulement de cette liberté de prononcer qui est si propre aux déclamateurs italiens : je raisonne aussi d'après les principes de Restaut même, dont je vais tracer mot pour mot les règles, qui font mon entière justification : « Dans la césure, il » doit y avoir un repos naturel qui met un intervalle entre » le premier et le second hémistiche : en sorte qu'on » puisse les distinguer en récitant les vers, *sans forcer* et » *sans obscurcir le sens* de *la phrase* ; ainsi la césure est » vicieuse quand le mot qui la forme et qui termine le » premier hémistiche *ne peut être séparé du mot suivant* » *dans la prononciation*. Ensuite il dit : que la césure ne » peut être formée que par *une syllabe qui finit un mot*, » *afin que l'on puisse s'y reposer après le même*. »

Par ces règles de Restaut, l'on voit évidemment qu'il

dit plus qu'il ne faut pour faire voir que la césure, ou le repos entre les deux hémistiches, a lieu entre la septième et la huitième syllabe de l'alexandrin, et entre la cinquième et la sixième du vers commun.

§ 508. Quant au reste, la définition de la césure faite par Restaut est excellente; mais on en abuse dans l'interprétation. Les poëtes français d'un goût difficile ne sont pas trop contens des petits repos qui, à mon avis, caractérisent assez la nature de la césure. Ainsi Malherbe attribue une mauvaise césure aux vers suivans :

*Et n'espérez ni paix, ni trève à sa douleur.*
*Les premiers jours qu'amour range sous sa puissance.*

S'il est permis à chacun de juger par son oreille, je dis que ces deux vers ont assez de césure, et plus que le suivant, approuvé par Wailly, dans son Traité de la Versification :

*Que sert une sagesse âpre et contrariante?*

C'est le bon sens, dit Voltaire dans ses Commentaires sur les tragédies de Corneille, et c'est un certain tact qui sans en savoir souvent assigner la raison, sent ce qui est bon ou mauvais à l'oreille. Il condamne la césure du vers suivant dans le *Cid*, act. II, sc. 3.

*Cet hymenée à trois également importe.*

Il semble qu'on y veuille parler d'un *hymenée à trois*. Mais l'Académie a approuvé le vers suivant du *Cid* (act. I, sc. 4) censuré par *Ruggeri* :

*Parlons-en mieux : le roi fait honneur à votre âge.*

*Cela se souffre quelquefois aux vers de théâtre*, dit la même Académie, et même en quelque lieu a de la grace dans les interlocutions.

*Voyez* ci-après l'art. V, de *l'enjambement des vers*, page 523, §§. 592 et suivans.

## ARTICLE II.

### DE L'ÉLISION.

§ 509. L'élision ou la collection, en grec *synalephis*, a lieu, lorsqu'une dernière voyelle ou diphtongue qui termine un mot précédent, est élidée, mangée par la voyelle qui est au commencement du mot suivant : en sorte que de deux voyelles, et de deux syllabes on n'en fait qu'une ; comme *l'amore*, *l'anima*, *bell'ingegno*, *diss'egli*, *poss'io* ; et comme dans le vers suivant de Petr. :

Quand' era in parte altr' uom da quel ch' io sono.

L'élision, appelée *synalephis*, se fait donc entre deux mots.

§ 510. Pour pouvoir distinguer avec précision et sans équivoque les différens effets que l'élision produit dans l'harmonie des vers, il faut savoir remarquer les différentes manières dont elle s'opère. Elle se fait avec ou sans l'apostrophe. Au lieu d'écrire et de prononcer *lo amore*, *posso io*, etc. l'on écrit *l'amore*, *poss'io*, en formant de deux voyelles et de deux syllabes, une voyelle et une syllabe seulement ; puisque la seconde élide et mange la première. Souvent cette même élision par laquelle la seconde voyelle mange la première, s'opère dans la prononciation sans qu'elle soit signée par l'apostrophe dans l'écriture : comme dans les paroles : *andando a caccia*, *amante amato*, *bellezza ingenua*, etc., qu'on peut prononcer souvent comme *amant'-amato*, *andand'-a caccia*, *bellezz'-ingenua*.

§ 511. Cette seconde manière d'élider, c'est-à-dire l'élision sans apostrophe, se fait remarquer, lorsque dans la rencontre de deux voyelles l'une ne mange pas l'autre : toutes deux se prononcent distinctement ; et malgré cela l'élision a lieu en effet entre les deux syllabes ; c'est-à-dire, que de deux syllabes, on n'en fait qu'une dans la formation des vers. Telle est la nature des voyelles, que dans leur rencontre (appelée *accozzamento di vocali*), quoique l'une ne mange pas l'autre, elles presentent à l'oreille la succession d'un tems, la quantité d'une syllabe : bien que l'une soit éloignée de l'autre, même par l'interposition d'un repos, l'oreille saura les réunir toujours dans l'imagination, et en faire un tems indivisible. C'est un fait qu'on ne conteste point, et qui a sa raison suffisante dans la prononciation des voyelles, qui donnent seulement des sons, et non pas des articulations.

Que je prononce, par exemple, *amante amato* sans faire aucune élision de ces deux voyelles qui sont en contact ; que ces deux voyelles, dont l'une ne mange pas l'autre, se prononcent d'un son éclatant ; il n'en sera pas moins vrai que de deux syllabes, elles n'en feront qu'une. Lorsque je prononce le vers suivant du Dante :

Amor che a nullo amato amar perdona

et ces autres de Pétrarque,

Del cibo, onde il signor mio sempre abbonda,
Non abbia a schifo il mio dir troppo umile,

J'y vois la collision de plusieurs voyelles : cependant ces mêmes voyelles ne s'élident pas ; on les prononce, ou on peut les prononcer toutes, telles qu'elles sont écrites, mais les syllabes s'y élident parfaitement ; sans quoi la mesure du vers n'y serait plus.

§ 512. Il faut donc distinguer dans la formation des vers deux sortes d'élision ; une qui élide ou mange une voyelle, et par conséquent la syllabe formée par cette voyelle ; l'autre qui élide, ou mange une syllabe, sans élider, ni manger la voyelle. Cette distinction que les grammairiens semblent avoir négligée jusqu'à présent, est très-intéressante pour connaître dans les vers la finesse de l'harmonie, et pour en distinguer les effets qui sont souvent contradictoires entre eux. *La fréquente élision des voyelles rend la prononciation plus coulante*, dit J. J. Rousseau ; et il dit bien. *L'elisioni*, dit le célèbre *P. G. Sacchi* dans son ouvrage cité (Dissert. 3, pag. 164, 165) *introducano un vario, interrotto, ed alcuna volta alquanto aspro, e tardo numero.* Et il le dit aussi avec raison.

Rousseau parle des élisions de la première espèce, lorsqu'entre deux mots la voyelle finale du premier mot est mangée par la voyelle initiale du second. On sent bien en effet que cette espèce d'élision lorsqu'elle est bien assortie, rend la prononciation facile, douce et coulante, par cet enjambement d'un mot dans l'autre, et par cette marche légère, telle que l'onde paisible d'un ruisseau.

§ 513. Le P. *Sacchi*, au contraire, parle de la seconde espèce d'élision, par laquelle, quoique la syllabe s'élide, les voyelles ne sont pas mangées ; elles se prononcent distinctement, et se heurtent un peu rudement l'une contre l'autre, en formant cette espèce d'hiatus, qui paraît insupportable à l'oreille délicate des Français. En effet, lorsqu'on prononce toutes entières deux syllabes qui par l'élision n'en font qu'une, la marche du vers en est interrompue, et de là elle devient plus sévère et plus majes-

tueuse. On peut remarquer l'âpreté qui résulte de ces sortes d'élisions dans le vers suivant du Dante :

Tanto *é* amara che poco *é* più morte (1).

Quoique la rudesse de ce vers contribue admirablement à exprimer l'idée du poëte,

On peut en remarquer la gravité et la marche sévère dans le vers suivant de Pétrarque :

Fior, frondi, erbe, ombre, antri, onde, aure soavi.

Le *Bembo* était charmé de la beauté de ce vers ;

Le *Trissino*, au contraire (2), croyait entendre un vers

---

(1) Voici d'autres vers semblables, de *Petrarca* :

Move *sì il* vecchiarel canuto e bianco
*Dal* dolce luogo *ove à* sua *età* fornita.

En voici d'autres d'*Ariosto* :

Non sa quel che *sia amor*, etc.
Tanto girò che venne *a una* fontana.
Altr*a a*vventur*a al* buon Rinaldo accade.

« Cette malheureuse cacophonie est nécessaire en italien, dit Voltaire, parce que la plus grande partie des mots de cette langue se termine en *a*, *e*, *i*, *o*, *u*. » Ici Voltaire s'exprime très-mal, et pense plus mal encore. Qu'il sache que cette cacophonie, qu'il appelle *malheureuse*, n'est pas nécessaire en italien ; elle dépend du goût des poëtes qui quelquefois la cherchent exprès, quelquefois négligent de l'éviter. La preuve de ce que j'avance est très-évidente, car on lit souvent des milliers de vers italiens sans rencontrer une de ces élisions rudes.

(2) Il paraît que les savans italiens ne sont pas trop d'accord sur l'usage de l'élision dans le sens dont le P. *Sacchi* parle. Les Français qui abhorrent l'hiatus, ont beaucoup de partisans en Italie : il ne manque pas d'excellens auteurs qui évitent avec soin ces sortes de rencontres appelées en italien *accozzamenti di vocali :* ils veulent sacrifier toute autre beauté de la poésie à la douceur et à la mollesse des vers. Chez les Grecs, Isòcrate s'étudiait sérieusement à éviter ces hiatus qui étaient insupportables à son oreille blessée. Le Tasse semblait douter beaucoup que ce choc criant de

allemand lorsqu'il le déclamait; il y condamnait la quantité excédante d'accens et de consonnes; en effet, la mul-

---

mêmes voyelles pût être permis, comme dans les mots *amorosa arse*, *vidi io*, *fui io*, *ch' abbia a mutar*, *grazia adempi*, etc., employé par Dante et Pétrarque.

Mais l'opinion contraire semble prévaloir contre l'opinion des Français et de ses partisans. Parmi les anciens, Plutarque se moquait d'Isocrate, en disant que les Athéniens étaient incapables de soutenir le choc des armes et le bruit des batailles, puisque même le choc de deux voyelles les effrayait.

Cicéron *de Orat.* rapporte que le concours de ces voyelles était combiné exprès et avec étude par Thucidide et Platon. Démétrius assure la même chose de Démosthène et d'Homère: il est ferme dans l'idée que le concours des voyelles contribue admirablement à donner des graces aux Muses: les Egyptiens, dit-il, ne célébraient les louanges de leurs Dieux qu'avec des mots composés de sept voyelles. Quintilien, lib. 9, dit que la rencontre des voyelles élève infiniment le discours; mais qu'il le rend en même tems un peu rude.

*Crescimbeni*, dans son ouvrage *della bellezza della volgar poesia*, dialog. 1, en examinant le sonnet de *Casa* qui commence par *Nell' assedio crudel*, etc., admire la gravité des vers suivans:

In lei il vigore, e sprezza ognor la morte.
Ch' ella si rende, e ch' abbia a mutar verso.

et cela par le noble concours des voyelles soit les mêmes, soit différentes. Il considère ce même concours comme une partie intégrale de la quantité des vers.

Le Tasse même dans un autre sonnet de *Casa* qui commence par *Questa vita mortal*, etc. admire le dernier vers

E il giorno, e il sol delle tue man sono opre.

Il rapporte d'autres exemples semblables qu'on voit fourmiller dans Petrarque, entre autres les suivans:

In consumato e in fiamma amorosa arse.
E i miei difetti di tua grazia adempi.
Vedrò ornato il mio signor mai sempre, etc.

*Dante*, dans son Paradis, arrange *exprès* ce concours de voyelles dans ces vers

Fui io e vidi cose che ridire.
Vidi io scritto al sommo d' una porta.

Il fait trois syllabes des voyelles *fui io e*; et deux des voyelles vidi *io*.

tiplicité des accens et des consonnes rend dure et ingrate l'harmonie des vers. Claude *Tolommei* voulut imiter ce vers de Pétrarque, en le rendant encore plus rude :

Fior, frondi, erba, aria, antri, onde, arme, archi, ombre, aura.

§ 514. C'est principalement par l'usage opportun des élisions que les poètes de tous les tems se sont fait admirer et distinguer parmi la foule des versificateurs vulgaires. L'objet le plus essentiel du poëte est sans doute celui de peindre. La poésie imitative qui consiste dans l'art de peindre par les sons et par les mouvemens des vers, est le partage du vrai poëte. La modulation du style (aussi bien que celle du chant) exige tantôt des sons coulés, et tantôt des sons détachés, selon le caractère du sentiment et de l'image que l'on veut peindre :

*Peins moi légérement l'amant léger de Flore.*
*Qu'un doux ruisseau murmure en vers plus doux encore.*
*Entend-on de la mer les ondes bouillonner?*
*Le vers comme un torrent en roulant doit tonner.*
*Qu'Ajax soulève le roc et le lance avec peine,*
*Chaque syllabe est lourde et chaque mot se traîne.*
*Mais vois d'un pied léger Camille effleurer l'eau,*
*Le vers vole et la suit aussi prompt que l'oiseau.*

Ce sont des vers que le sensible Delille a traduits des

---

J'ai dit qu'il les a arrangées *exprès*, car il pouvait sans gêne en éviter le choc, et dire comme il suit :

Io fui e vidi cose, etc.
Io vidi scritte, etc.

Dans la versification grecque, dans le cas de ces rencontres de voyelles, on n'opérait aucune élision de syllabes, de même que je l'ai observé dans les deux vers précédens.

Bense Dupuis dit que *les élisions trop fréquentes rendent le vers rude et de mauvaise grace*, et il ajoute qu'il n'aurait pas proposé une semblable règle sans avoir consulté d'avance cent trente auteurs.

préceptes de Pope, qui donne à la fois l'exemple et les règles de l'harmonie imitative.

La monotonie dans les vers est le plus grand fléau de l'oreille ; l'uniformité déplaît, *e forse tanto più*, dit le célèbre Sacchi, *quanto più dolci sono : e i prudenti verseggiatori sogliono interrompere il corso del loro numero.* Toute beauté qu'on remarque dans les vers, sera toujours fade et ennuyeuse, si elle n'amuse pas l'oreille par cette variation de style qui tantôt adoucit, tantôt irrite l'organe, et soutient une agitation perpétuelle dans l'imagination : mais

*Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée,*
*Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blessée,*

dit Boileau.

Or c'est principalement par le moyen des deux espèces d'élision énoncées que le poëte de génie distribue à son gré et selon le besoin, dans la composition, un style facile et coulant dont le charme flatte l'oreille, captive agréablement l'esprit, et le prépare à recevoir sans effort la pensée que le poëte lui présente avec grace : c'est par ce moyen, qu'en coupant à propos la douceur monotone par des sons lourds, graves et sévères, il fait ressortir un contraste de couleurs, fait varier les nuances, fait succéder tour à tour le doux au fort, l'éclatant au sombre, et fait régner ainsi une variété très-agréable.

§ 515. Par toutes les observations que nous venons de faire, on peut connaître aisément qu'il est dans le pouvoir de celui qui déclame les vers, de les rendre plus ou moins coulans, plus ou moins graves et majestueux, selon la manière différente de prononcer les élisions.

Qu'on prononce le vers cité de Pétrarque, et cet autre d'Annibal *Nozzolini*,

Ambo ciechi, ambo nudi, ed ambo alati.

qui abondent en élisions ; qu'on les prononce, dis-je, sans manger aucune voyelle, ces vers seront graves, et ils se feront distinguer plus ou moins par une certaine âpreté. Qu'on élide, au contraire, les voyelles, et qu'on les prononce avec l'apostrophe, comme je vais les marquer,

Fior, frond', erb' ombr', antr', ond', aure soavi
Ambo ciech', ambo nud', ed amb' alati.

ces vers deviendront respectivement plus doux, et plus coulans, et en conséquence plus faibles.

§ 516. Mais pour rendre les vers faciles et coulans, il faut s'imposer la règle d'éviter la rencontre de certains mots dans lesquels se trouve l'élision de trois ou quatre voyelles. Cette combinaison, en effet, rend le vers dur et forcé, comme dans les exemples suivans :

Non abbia a schifo il mio dir troppo umile. *Petr.*
Vedrai augelli che sì dolce cantano.
Dal quale oggi vorrebbe, e non può aitarmi. *Petr.*

§ 517. L'élision de la syllabe est vicieuse lorsqu'elle s'opère entre deux mots, dont la voyelle du premier est marquée d'un accent tonique. Nos plus anciens poëtes ont eu soin de l'éviter, comme on peut voir dans les exemples suivans, choisis des vers de Dante :

Quivi è la sua *città*, *e* l' alto seggio.
A far lor prò, et a fuggir lor danno.
L*à* onde invidia prima dipartilla
Me degno a ciò *nè* io, *nè* altri crede, etc.

Mais Pétrarque n'a pas été si exact pour l'observation de cette règle ; il l'a suivie et l'a négligée souvent, selon que cela lui paraissait plus convenable à la sonorité du vers, comme on peut le voir dans les suivans :

Io son prigion, ma se piet*à* ancor serba.
In *te* i segreti suoi messaggi amore.
Se gi*à* è gran tempo fastidita, e lassa.
A' tanta pace, e me à lasciato in guerra, etc.

A l'exemple de ce grand poëte, nos modernes versificateurs sont peu scrupuleux sur l'observation de la règle énoncée. A mon avis, et en général, le choc de ces sortes de voyelles est très-rude; l'oreille en est effarouchée. Au reste, en voulant se permettre de faire usage de l'élision en de semblables cas sous l'autorité d'un si grand poëte, c'est l'oreille et le bon sens qu'il faut prendre pour arbitres. (Voyez ci-après le § 537 où l'on parle de l'hiatus français.) Souvent une telle élision est moins rude comme dans le vers cité :

Io son prigion : ma se pietà ancor serba.

Et cela à cause des deux *a* qui peuvent s'élider, et se confondre sans âpreté.

Souvent cette âpreté est recherchée à dessein.

§ 518. Nous avons observé au § 489, comme *Ruscelli* recommande aux poëtes de n'apostropher jamais la voyelle dans l'élision qui peut arriver à la neuvième syllabe du vers *endecasillabo*. Mais si l'élision a lieu dans la dixième, alors, dit l'abbé *Antonini* (dans son petit Traité de la Versification), l'élision doit être marquée d'une apostrophe, c'est-à-dire, que la première voyelle doit être mangée, comme dans le vers suivant :

Quinci vedea *il* mio sole e per quest' ombre.

Je sens que ces règles sont vraies, et qu'elles contribuent à l'harmonie des vers. Mais il fallait que l'un et l'autre auteur nous eussent donné la raison de cette règle; elle y est dans la nature même de la chose. Ce n'est pas assez de dire que l'oreille et ses sensations en sont la véritable raison, et que les règles de l'art doivent être soumises au vers, et non pas le vers aux règles. Le jugement de l'oreille, l'harmonie du vers, ont leurs raisons suffisantes. *Ludovico Zuccolo* a fait un discours dans lequel il

expose *le ragioni del verso italiano.* Tous les petits grammairiens s'efforcent de rendre raison de l'harmonie, quoiqu'ils se perdent dans les rêveries de leur imagination; et en la cherchant par des chemins hors de la nature, ils s'éloignent de la vérité; semblables à ce Tancrède, qui en poursuivant *Erminia* :

Lungi da lei per lei cercar s' aggira.

( T. Tas., ch. 7, st. 22.). Ce qui plaît généralement à l'oreille est beau sans doute, mais le savant ne s'arrête pas là; il va chercher les causes même les plus éloignées qui sont la source du plaisir et de la beauté.

§ 519. J'ai expliqué la raison de la règle que *Ruscelli* a établie. Je vais rendre la raison de l'autre règle de l'abbé *Antonini*. Le vers *endecasillabo* n'est qu'un rhythme iambe de cinq pieds (§ 425.); il est composé d'un *quinario*, et d'un *settenario* (§ 430). Dans le vers cité par *Antonini* :

Quinci vedea il mio sole, e per quest' ombre,

le *quinario* est placé après le *settenario* (§ 430) Examinons maintenant, comment il faut prononcer ce vers *quinario* : est-ce avec l'apostrophe? comme :

E per quest' ombre,

ou sans l'apostrophe? comme :

E per *queste* ombre.

Achevons l'analyse de ce petit vers : il est un iambe de deux pieds (§ 260).

E pĕr - quēst' ŏm - bre.

Je dis à présent que l'élision doit s'opérer avec l'apostrophe; en sorte que *e* soit mangé par *o* qui le suit : sans quoi ce petit vers ne sera qu'un amas de syllabes sans

ordre, et qui garde à peine l'harmonie de la prose. Je vais le prouver avec évidence.

§ 520. Le mot *queste* dans ce petit vers a l'accent tonique sur *què* (§§ 4, 5 et 93, etc.); cette syllabe accentuée *què* est la troisième dans l'ordre de ce petit vers. Or, afin que ce même vers soit réellement tel, et qu'il ait de l'harmonie, il faut absolument que la syllabe *què* accentuée et longue, ne soit ni accentuée ni longue : 1°. parce qu'il n'y a pas d'exemple que le vers *quinario* ait l'accent tonique sur la troisième syllabe (§ 251); 2°. parce qu'en le mesurant par pieds, il est composé de deux iambes (§ 260); et que, quoique le premier de ces deux pieds puisse être remplacé par un trochée, (§ 261), néanmoins il faut absolument que le dernier pied soit iambe, car c'est le dernier pied qui décide de la nature du rhythme, comme nous l'avons observé dans toute l'étendue de la seconde partie de cet Ouvrage. Or, ce dernier pied ne peut pas être un iambe si la syllabe *què* est accentuée et longue; comme on peut le voir dans l'exemple suivant :

*E per* - quēste ōm - *bre*.

où *quēst'ōm* ne serait qu'un spondée.

La syllabe *que* donc doit être absolument brève, et sans accent tonique; car autrement elle serait en opposition parfaite avec la nature du rhythme iambe; c'est-à-dire, que le vers *quinario* ne serait plus un vers; et par conséquent le vers *endècasillabo*, dont la seconde partie n'est qu'un *quinario*, serait un vers faux, puisque la partie composante est fausse.

§ 521. Comment s'y prendre pourtant pour faire en sorte que la syllabe *que* du mot *queste* soit brève? Elidez la voyelle finale, et la syllabe *que* deviendra bientôt brève. Et voici pourquoi, et comment : le mot *queste*

est un pronom adjectif qui a une liaison étroite avec son substantif *ombre*. Or, nous avons dit (§ 5, à la not. et § 61, à la not.), et tous les littérateurs italiens et français en conviennent exactement, que les adjectifs, aussi bien que les monosyllabes, les articles, les prépositions, etc. perdent en tout, ou en partie, leur accent lorsqu'ils tendent à s'unir, et faire un tout ensemble avec le nom qui les suit, et avec lequel ils ont une liaison très-intime. En effet, lorsque je prononce *quest' ombre*, c'est comme si je prononçais *questòmbre*, tout en un mot qui n'a qu'un seul accent sur la syllabe *òm*.

La syllabe *que* peut donc être prononcée et elle se prononce en effet, sans accent tonique, lorsque le nom adjectif se lie, et semble s'amalgamer avec son substantif, en sorte qu'il paraisse que ces deux noms ne font qu'un seul nom composé. Or, c'est l'apostrophe qui dans ces deux noms en resserre les liens : car en enjambant le premier mot sur l'autre, elle opère l'action de cette pierre d'attente (§ 501), par laquelle la dernière syllabe d'un mot, en s'attachant à la première du mot suivant, semble s'identifier avec lui et lui céder son accent.

Et voilà donc la raison très-évidente, pour laquelle l'abbé *Antonini*, dans le vers cité, recommande que dans les deux mots *queste ombre*, l'élision se fasse avec l'apostrophe. C'est pour identifier en un ces deux mots ; pour affaiblir, ou même anéantir l'accent sur la syllabe *que*, pour augmenter et renforcer l'accent sur la syllabe *ò* du mot *ombre*, laquelle syllabe est essentiellement nécessaire pour la construction et pour l'harmonie de l'*endecasillabo*.

§ 522. En effet, supposons pour un moment que l'élision se fasse sans apostrophe ; et qu'on prononce le vers cité comme il suit :

Quinci vedea il mio sole, e per quesťe - ombre ;

en faisant bien sonner les voyelles *e* et *o*; on sent d'abord que le vers est rude par le choc de ces deux voyelles : mais outre cela, la prononciation de l'*e*, élevant comme une barrière qui sépare un mot de l'autre, va presqu'isoler le mot *queste* qui reprend son accent naturel; va interposer un petit repos entre lui et *ombre*; va affaiblir l'accent légitime et le pied iambe qui doit décider du rhythme; en un mot, il va troubler la place naturelle de l'accent commun, et morceler le dernier pied de l'*endecasillabo*. Et par ces inconvéniens, ce vers serait lésé à la partie la plus délicate de sa cadence.

Passons maintenant à une autre sorte d'élision appelée en grec *Syneresis*.

§ 523. La *Synérèse* a lieu dans les voyelles d'un même mot. Par cette figure on opère l'élision de deux syllabes, et on en fait une, sans supprimer pourtant aucune lettre, ni dans la prononciation, ni dans l'écriture. On fait usage de cette figure dans la composition des vers, lorsqu'on estime à propos de ne faire qu'une syllabe de certains assemblages de deux, trois ou quatre voyelles qui s'appellent diphtongues impropres; comme dans les mots *io, dio, mio, tuo, suo, noi, voi, lui, miei, tuoi, puoi, lacciuoi, figliuoi*, etc.; et dans les mots *gloria, grazia, obblio, premio, desio, altrui, amai, udirai, potea, volea, direi, farei*, etc. En voici des exemples :

Da fastidiosi vermi era ricolto. *Dant.*
Questi or Macone adora, e fu cristiano. *Tas.*
Le insegne cristianissime accompagna. *Petr.*

Dans ces trois exemples *io* du mot *fastidiosi*, *ia* des mots *cristiano*, et *cristianissime*, devraient être de deux syllabes, et cependant par la figure Synérèse on n'en fait qu'une.

§ 524.

§ 524. Par une autre figure tout opposée à l'élision, appelée *diérèsis*, on résoud une syllabe en deux. Ex.

| | |
|---|---|
| Vid' *io* scritto al sommo d' una porta. | *Dant.* |
| Pur *Faustina* il fa qui stare a segno. | *Petr.* |
| Uomo lo *cui* nome per effetto. | *Cino.* |
| Restatevi con *lei* per pietate. | *Cino.* |
| *Oimè* lasso! Quelle trecce bionde. | *Dant.* |
| Mille *fiate* o dolce mia guerriera. | *Petr.* |

Dans ces exemples les diphtongues *io*, *au* du mot *Faustina*, *ui* du mot *cui*, *ei* du mot *lei*, *oi* du mot *oimè*, sont de deux syllabes. Mais une telle figure énerve le vers; elle doit être employée rarement, avec circonspection et pour quelque raison très-grave.

§ 525. On voit par là comment les poëtes ont fait un usage arbitraire de ces sortes de diphtongues : ils en font tantôt une syllabe, tantôt deux, selon le besoin d'ajuster leurs vers; pourvu que cela soit approuvé par l'oreille, qu'en de pareils cas il faut absolument consulter. Mais quand ils donnent deux tems, il faut les faire sonner distinctement dans la prononciation.

Par les exemples suivans l'on verra, comme les mêmes groupes de voyelles font tantôt une, tantôt deux syllabes :

| | |
|---|---|
| Quand' Eolo sirocco fuor discioglie. | *Dant.* |
| Eolo a Nettuno; ed a Giunon turbate. | *Petr.* |
| E l' *aer* cieco a quel romor rimbomba. | *Tass.* |
| L' *aer* percosso da' suoi dolci rai. | *Petr.* |
| Vo empiendo l' aere che sì dolce suona. | *Petr.* |

§ 526. De ces assemblages de voyelles, qui par l'élision ne devraient faire qu'une syllabe, les poëtes anciens en ont fait deux, comme dans les exemples suivans :

| | |
|---|---|
| *Udirai*, è saprai, se m' à offeso. | *Dant.* |
| *Che* all' ultime fronde appressavàmo. | *Dant.* |
| La lingua *tua* al mio nome si presta. | *Petr.* |
| D' ira di *Dio*, e di vizi empi e rei. | *Petr.* |
| *Tutte* e sole furo e son dotate. | *Dant.* |
| Occhi *miei* oscurato è il nostro sole. | *Petr.* |

Malgré ces exemples, on ne devrait pas faire usage de cette licence, qui rend les vers très-imparfaits.

§ 527. Il faut cependant avertir que la figure *sinérèse* ne peut avoir lieu à la fin des vers. Ainsi, par exemple, les diphtongues *io*, *ei*, *oi* des mots *desio*, *vorrei*, *voi*, qui ne font qu'une syllabe au milieu des vers suivans,

> Per farvi al bel d*esio* volger le spalle. *Petr.*
> *Vorrei* cantar quel memorando sdegno,
> *Voi* che ascoltate in rime sparse il suono;

seraient de deux syllabes, si on les plaçait à la fin des vers, comme dans ceux de Pétrarque,

> Sì traviato è il folle mio *desio*,
> L' anima esce dal cor per seguir *voi*.
> Ed io tardare più che non *vorrei*.

§ 528. Mais lorsqu'il s'agit d'une véritable diphtongue, elle ne peut pas être partagée en deux syllabes : comme dans les mots *chièggio*, *veggio*, *voglia*, *moglie*, *faccia*, *taccio*, etc. La véritable diphtongue consiste dans la prononciation de deux voyelles dans une même émission de voix, et il est aisé de comprendre qu'il n'est ni facile, ni agréable à l'oreille de donner deux tems à cette émission instantanée d'un son.

§ 529. On conviendra cependant qu'il n'est pas facile de distinguer, dans la langue italienne, quelles sont les vraies diphtongues, et quelles sont les fausses ou les impropres (1). De toute manière que ce soit, on observe

---

(1) Je dois supposer que mes lecteurs ont une connaissance exacte de la nature des diphtongues et de leur distinction en *distese* et *raccolte*. Dans les *distese* le son de deux voyelles, quoiqu'en une émission de voix, se fait sentir clairement et distinctement; mais celui de la première est plus marqué que celui de la seconde, comme dans les mots *àcre*, *duròra*, *màuro*, etc. Dans les *raccolte*, l'une des deux voyelles reste presque confondue avec l'autre, et le son se réunit en

constamment qu'au milieu des mots *glorioso*, *ozioso*, *vittorioso*, *odioso*, *disgraziato*, *trionfale*, *pauroso*, *oriente*, et en d'autres semblables dans lesquels la dernière voyelle des diphtongues est marquée ordinairement d'un accent tonique; les bons auteurs évitent ordinairement l'usage de la synérèse. Ainsi on fait deux syllabes des diphtongues io, au, ae, oa: comme dans les vers suivans:

| | |
|---|---|
| Gloriòsa colonna a cui s' appoggia | *Petr.* |
| Arbor vittorióso e triónfante. | *Id.* |
| L' anima mia dòlente, e paurosa. | *Dant.* |
| Isdraël con suo padre, e coi suoi nati. | *Id.* |
| Dalla soàve bocca intenta, e cheta, etc. | *Tass.* |

---

est plus marqué sur la dernière, comme *cièlo*, *fiùme*, *giòrno*, *buòno*, *moglie*, *famiglia*, *voglio*, etc.

Les diphtongues serrées (*raccolte*) sont véritablement telles, et l'on ne peut les partager en deux syllabes. Il n'en est pas de même des étendues (*distese*); elles font deux syllabes à la fin des vers, comme on peut le voir dans tous les mots ci-après qui sont placés souvent à la fin des vers, *mai*, *Menelao*, *avea*, *semidee*, *Dei*, *Orfeo*, *mia*, *vie*, *due*, *cui*, *suo*.

Les auteurs qui ont écrit sur la langue italienne ne sont pas d'accord sur le nombre précis des diphtongues. *Mazzoni* n'en reconnait que deux, *au*, *eu*. *Altobello Galliaro* en reconnait trois, *au*, *uo*, *ie*. *Rinaldo Corso*, quatre, *au*, *eu*, *uo*, *ie*; *Pergamini*, cinq, *ae*, *au*, *eo*, *eu*, *uo*: *Ludovico Dolce* en distingue sept, *au*, *eu*, *uò*, *ie*, *oi*, *ei*, *io*; *Trissino*, douze; *Buonmattei* dix-huit; *Amandi* en étend le nombre jusqu'à vingt. Ce dernier admet sept triphtongues, comme dans les mots *figliuolo*, *miei*, *suoi*, etc., et deux quatriphtongues, comme dans les mots *lacciuoi*, *gioia*.

# COMPARAISON
## DE L'ARTICLE PRÉCÉDENT
## AVEC L'ÉLISION
### DONT LES FRANÇAIS FONT USAGE DANS LA VERSIFICATION.

§ 530. En poursuivant la même méthode comparative entre la versification italienne et la versification française, il serait inutile de répéter encore ici mot pour mot tous les effets de l'élision dont je viens de parler, pour en relever la parfaite ressemblance. Tout en général y est commun : les règles et les observations exposées, conviennent à l'une et à l'autre.

Je ferai connaître seulement quelques observations particulières qui tiennent au génie de la langue française, et qui procèdent des principes généraux qui sont la base de ces deux versifications.

§ 531. Toutes les fois qu'entre deux mots français le premier se termine par un *e* féminin ou par un *a* ou *i* dans les particules *là*, *si*, et que l'autre commence par une des cinq voyelles, l'élision s'opère parfaitement, comme en italien (§ 509) : la seconde voyelle absorbe la première, et de deux syllabes on n'en fait qu'une. Cette élision se fait avec ou sans l'apostrophe (§ 510) : avec l'apostrophe, comme *l'esprit*, *l'anglais*, *l'ame*, *l'envie*, *s'il*, *entr'eux*, *jusqu'à*, *quelqu'un* etc. : sans l'apostrophe, comme *prince indulgent*, *être utile*, *divine amitié*, et comme dans ces vers de Voltaire :

*La flatteuse espérance au front toujours serein.*
*Mais cette pudeur douce, innocente, enfantine.*

§ 532. Il est à observer d'abord, que l'élision sans apostrophe, dans laquelle on prononce, ou l'on peut prononcer toutes les voyelles et les syllabes élidées, est moins rude en français qu'en italien (*voyez* §§ 512, 513): car elle s'opère par le moyen de la voyelle *e* féminin, dont le son doux et léger dans son choc avec une autre voyelle, doit produire moins d'irritation.

§ 533. Lorsqu'entre les deux mots la dernière voyelle du premier est accentuée, l'élision ne peut pas avoir lieu: nous avons dit au § 517 que cette manière d'élider serait très-vicieuse en Italie. Les modernes poëtes français ont soin d'éviter même la rencontre de deux voyelles dont la première serait marquée d'un accent (1): car l'une ne pouvant manger l'autre, comme nous l'expliquerons mieux

(1) Les anciens poëtes étaient moins scrupuleux pour éviter la rencontre des voyelles qui ne se mangeaient pas. L'accent qui empêchait l'usage de l'élision leur paraissait (je pense) un peu léger, et la rencontre de ces voyelles ou l'hiatus, moins dur. *Cet hiatus était permis anciennement dans les vers*, dit Marmontel; *on l'a banni par une règle à mon gré trop générale et trop sévère. La Fontaine n'en a pas tenu compte, et je crois qu'il a eu raison. L'hiatus*, continue le même savant, *est quelquefois dur, quelquefois agréable et doux à l'oreille*. Il faut convenir en effet que de toutes les rencontres des voyelles il y en a qui choquent plus ou moins, selon l'appui ou selon l'accent plus ou moins sensible de la voyelle qui précède, comme le remarque M. Durand, à l'article *de l'accent prosodique*, pag. 137, où il donne une idée très claire de l'accent français. Dans ces mots, *tu es, tu auras, et moi aussi*, le choc des voyelles *u* et *a*, *u* et *o*, *oi* et *a*, est beaucoup plus supportable que dans les mots *beauté infidelle, Dieu éternel*, etc. Le choc même de la voyelle *e* accentuée avec la voyelle *i* ne produit pas un hiatus fort sensible, car entre ces deux voyelles il y a un certain rapprochement de son.

Lorsque deux voyelles se rencontrent au milieu des mots, l'hiatus ne peut pas être désagréable, comme on le voit dans les mots *Danaé, hiatus, Laïs, Dea, leo, ilia, Phaon, Léandre, Actéon*, etc.; c'est parce qu'en ce cas la première voyelle qui est dénuée d'accent tonique ne peut pas heurter rudement contre la suivante.

ci-après, le choc de ces deux voyelles produirait un hiatus insupportable à l'oreille. Ainsi, comme tous les mots français terminés par a, é, i, o, u sont *tronchi*, c'est-à-dire ont l'accent sur chacune de ces dernières voyelles ; il est évident que la versification française ne jouit des effets de l'élision, que dans les mots qui sont terminés par un *e* féminin.

Mais il faut considérer ici que le nombre des mots féminins en français, est très-étendu, et qu'il embrasse presque tous les mots italiens terminés en *a* et en *o*, comme *causa* cause, *dansa* danse, *favola* fable, *tavola* table, *rosa* rose, etc. *Leggiadro* agréable, *legitimo* légitime, *raro* rare, *avaro* avare, *amo* j'aime, etc. (*Voy.* une autre espèce d'élision à la quatrième partie de cet Ouvrage, § 929, n° 4). Par conséquent la versification française ne manque pas d'élisions. Nous voyons en effet, que la moitié des vers alexandrins et communs, et presque la moitié des hémistiches de ces vers sont terminés par *e* muet : cette terminaison féminine abonde en français, et s'offre d'elle-même et sans aucun effort.

§ 534. Il faut examiner maintenant, en suivant les véritables principes de la versification, pourquoi dans la langue française l'élision des voyelles ne peut s'opérer que sur l'*e* féminin ; pourquoi, lorsque l'élision ne peut avoir lieu, le choc de deux voyelles de deux mots différens produit une aspiration, un hiatus qui blesse rudement l'oreille ; pourquoi ce hiatus est plus sensible dans la prononciation française ; examinons enfin jusqu'à quel point les Français ont raison d'abhorrer dans les vers et même dans la prose, l'aspiration des voyelles. Analysons chacune de ces questions.

§ 535. I. *L'élision ne peut s'opérer que sur l'e muet : un mot dont la terminaison est masculine ne souffre pas*

*que sa dernière voyelle soit élidée, mangée par la voyelle du mot suivant.*

Tous les mots français qui ne sont pas terminés en *e* muet ont une terminaison masculine : parfaitement semblables aux mots *tronchi* des Italiens, ils ont l'accent sur la dernière voyelle (9 et 43, 46). Or c'est absolument l'accent qui pèse sur la dernière voyelle des mots *tronchi*, soit en italien, soit en français, qui empêche que l'élision ne puisse avoir lieu : en effet elle ne peut avoir lieu entre les mots italiens *sarà ingrata*, et les mots français *sera ingrate*. Si la voyelle *à* du mot *serà* pouvait être mangée, absorbée par la voyelle *i* du mot *ingrate*, il arriverait de deux choses l'une, ou que *serà* perdrait l'accent, ou qu'il le transmettrait à la voyelle *i*. S'il perdait l'accent, il ne serait plus un mot, car il n'y a pas de mot sans accent, ou au moins, il ne serait plus la troisième personne au singulier du futur. S'il le transmettait à la voyelle *i*, alors le mot *ingrata* aurait deux accens, un sur *i* et l'autre sur *gra*, ce qui serait aussi impossible, ou contraire à la nature des langues italienne et française (§§ 5 et 6).

Telle est en effet la nature de l'accent grammatical ou tonique, qu'elle concentre en un point individuel le mot, et le rend isolé et tout à soi-même : pour peu que ce mot tende à s'identifier avec un autre, il perd immédiatement son accent, comme nous l'avons vu dans les mots *fuóri*, et *uscíto* (§ 5), qui, en faisant élision, produisent un tout avec un accent, *fuoruscíto*. Dans l'exemple cité *sarà ingráta*, ou *sera ingrate*, l'accent sur *a* est en parfaite contradiction avec l'élision : car l'élision tend à faire passer l'*a* dans la voyelle *i* du mot *ingrate*, et l'accent au contraire tend à séparer, à éloigner l'*a* de la voyelle *i*. Accent donc et élision sont deux mots qu'on ne peut concilier ensemble : l'un exclut absolument l'autre. On ne peut pas

imaginer en effet, qu'on puisse élider et faire disparaître la voyelle *a* du mot *sera*, de ce mot qui, par sa nature même et par sa propre signification, est obligé, pour ainsi dire, d'alonger le tems de son existence.

§ 536. Je profite de cette occasion pour observer en passant, que si ce n'est que l'accent qui, en français, peut empêcher l'élision entre deux voyelles dans la question présente; il s'ensuit que la langue française est animée d'un accent qui se montre par tout, qui fait tout le jeu de la versification; quoique, malgré son évidence, il ait le malheur d'être méconnu de quelques littérateurs français.

§ 537. II. *Le choc de deux voyelles en deux mots distincts*, lorsqu'il ne peut pas être adouci par les effets de l'élision, *produit une aspiration, un hiatus qui blesse rudement l'oreille*. Cet inconvénient doit arriver nécessairement. Car si l'une ne peut absorber l'autre, il faut qu'il y ait opposition entr'elles : tels que deux élémens chimiques, qui dans leur contact produisent une bouillante fermentation, s'ils n'ont entre eux aucun rapport d'affinité. L'oreille en sent le contraste au moment qu'elle voudrait les concilier, les amalgamer ensemble : elle tâche de les rapprocher en voulant y abréger le tems, pendant que la voyelle concentrée tend à l'alonger et à le multiplier : ce contraste est semblable à cette collision physique de deux corps durs qui tendent à se compénétrer, et qui se repoussant tour à tour, rejaillisent avec fracas dans une direction opposée.

§ 538. Je tire de là une autre conséquence, qui m'amènera à quelqu'intéressante réflexion par rapport à l'accent de la langue française : c'est que si l'accent empêche l'élision entre deux voyelles, et si par cet empêchement le son des voyelles devient rude; je peux légitimement conclure que cette rudesse de prononciation sera d'autant plus

sensible et plus désagréable, que l'accent sera plus fort et plus énergique. A mesure que l'accent s'affaiblit, l'hiatus devient moins rude, car la faiblesse de l'accent permet un certain rapprochement entre les voyelles. (*Voyez* la note au § 533.) La vérité de cette conclusion n'a pas besoin de preuve; elle a été sentie par les Français eux-mêmes. (*Voy.* M. Durand, article de l'accent prosodique, page 137.) Cet auteur reconnaît qu'il n'y a qu'un hiatus très-léger dans les paroles *tu es*, car le monosyllabe *tu*, dit le même auteur, ne reçoit qu'un coup (c'est-à-dire un accent) très-léger.

§ 539. III. *Pourquoi l'hiatus est il plus sensible dans la prononciation française?* Il faudrait prouver d'abord que réellement il est plus sensible et plus rude chez les Français : l'imagination pourrait lui donner quelque degré d'intensité de plus. Même en convenant que ces sortes d'hiatus sont également rudes et désagréables dans l'une et l'autre langue, les Italiens n'en font pas beaucoup de cas, comme nous l'avons observé au § 517 : mais le Français, avec cette maxime de délicatesse qui domine sur tous ses sens, en exagère la rudesse; il appelle insupportable ce qui blesse légérement l'oreille: il entoure la versification de difficultés et d'obstacles, pour réussir à écarter de cet art charmant tout ce qui pourrait altérer la pureté du plaisir.

Mais si par hasard on pouvait décider que réellement l'hiatus des voyelles françaises est plus sensible et plus rude que celui des italiens, ce degré d'intensité ne pourrait s'attribuer qu'à la vivacité de la langue française et à l'énergie de son accent plus marqué qu'en italien (§ précédent). En tel cas je trouverais ici une raison de plus pour confirmer que l'accent en français est plus sensible et plus prononcé qu'en italien, comme j'ai essayé de le prouver aux § 33 et suivans.

§ 540. IV. *Jusqu'à quel point les Français ont-ils raison d'abhorrer dans les vers et même dans la prose, l'aspiration de deux voyelles?* S'il m'est permis de prononcer mon avis sur une question nouvelle, et qu'aucun auteur, que je sache, n'a pas encore examinée; je dirai que les règles établies par les poëtes français pour éviter les hiatus dans leurs vers sont remplies de sagesse :

*Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée*
*Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.* Boil.

L'hiatus dont nous parlons dans la question présente est essentiellement contraire à l'harmonie et à la douceur des vers dans l'une et l'autre langue : et les Français ont beaucoup à se louer de cette scrupuleuse exactitude à écarter les mauvais sons de la poésie, de ce langage enchanteur qui est si propre aux Dieux, lorsqu'ils daignent se communiquer aux mortels.

Ce n'est donc pas sans aucune raison qu'on rejette comme rudes et défectueux les vers suivans :

*Que l'aimable vertu a peu d'adorateurs!*
*Evitez le souci et fuyez la colère.*
*Qui sert et aime Dieu possède toute chose,*

*Ah! j'attendrai long-tems : la nuit est* loin *encore.* Corneil.
*Celui qui met un* frein *à la fureur des flots.* Racin.
*Un grand* nom *est un poids difficile à porter.*

*La première fois qu'un renard*
*Aperçut le* lion, *animal redoutable,*
*Il eut une peur effroyable,*
*Et s'enfuit bien* loin *à l'écart.* La Font.

*L'art de donner au gré de l'imposture*
*Tout à l'esprit, et* rien *à la nature, etc.* De Bern.

§ 541. Cependant les Français mêmes auraient tort de condamner indistinctement les hiatus, lorsqu'il s'agit de rendre à dessein des sons rudes, pour exprimer dans les vers des images analogues. A ce propos, je saisis l'occasion

de faire l'éloge du vers de Racine, cité ci-dessus comme rude et défectueux :

*Celui qui met un frein à la fureur des flots.*

Il y a des littérateurs de bon goût qui vantent l'hiatus qu'on observe entre *frein* et *à* comme un chef-d'œuvre de l'art. Par ce mot *frein*, l'auteur voulut peut-être imiter la chose même, c'est-à-dire cet obstacle, cette barrière qui s'oppose *à la fureur des flots* : car *frein* ne pouvant faire liaison avec la parole qui suit, il ne peut communiquer le son aux mots suivans, il se retire et se concentre en soi-même, en trouvant obstacle dans la voyelle qui le suit ; semblable à la fureur des flots qui, trouvant un obstacle dans les barrières élevées par la nature, se retirent en mugissant, et se concentrent dans le sein de la mer. Qu'on y fasse attention aussi que le mot *frein* tombe à l'endroit de la césure, où l'hiatus est moins rude, par le repos qui s'observe entre une voyelle et l'autre.

Passons maintenant à quelques autres observations sur les figures *synérèse*, et *diérèse*.

§ 542. Au lieu de la *sinérèse* par laquelle de deux syllabes qui sont dans le même mot, on n'en fait qu'une ; je trouve chez les Français un usage très-fréquent de la figure *diérèse* qui d'une syllabe en fait deux. Ainsi les diphtongues *ia*, *ie*, *io*, *ian*, *ion*, etc., qui ordinairement ne font qu'une syllabe dans la prose, en forment presque toujours deux dans les vers. La syllabe *io* dans le mot *passion* se dissout en deux dans les vers, comme :

*A peu de passions suffit peu de richesse.* (1 2 3)

La syllabe *ia* forme ordinairement deux syllabes, comme *di-adème*, *oubli-a*, etc. Mais l'oreille même annonce

qu'elle n'en fait qu'une, dans les mots *diable*, *fiacre*, *liard*, *familiarité*, etc., comme :

*Il craint de perdre un liard, il ne céda à personne.*

*Ie*, fait une syllabe dans les mots *amitié*, *ciel*, *première*, *Bavière*, etc. Mais l'oreille distingue bien deux syllabes dans les mots *purifi-er*, *étudi-er*, comme dans le vers suivant :

*Connaissez l'homme à fond, étudiez son cœur.*

*Io*, *oe*, *oi*, *ui* sont des diphtongues qu'on ne peut pas dissoudre par la *diérèse*. Cependant l'oreille peut bien distinguer par elle-même, que *io*, dans les mots *violence*, *violon*, etc. *oe*, dans les mots *poème*, *poète*, *ui*, dans les mots *ruine*, *bruine* sont de deux syllabes.

Voyez pour cette figure diérèse les grammairiens Restaut et Wailly, dans leurs *remarques sur la prononciation*.

## ARTICLE III.

### DE LA RIME, ET DES VERS LIBRES.

§ 543. O rima! o appoggio al debil vate! o impaccio
Al forte creator genio perenne,
Come ad acqua frenata, argine, e laccio!
Coll' unnica barbarie al mondo venne
La desinenza del tuo suon conforme,
E al vero poetar tarpò le penne.
Tu per le affaticate, e servili orme
Serpi qual uom fra ceppi aspri legato,
Soggetta a pari consonanze, e norme, etc.

C'est ainsi que déclamait contre la *rime* l'abbé Louis Cotard, secrétaire actuel de l'Académie des Arcades à Rome, homme d'ailleurs très-savant.

*Maudit soit le premier dont la verve insensée*
*Dans les bornes d'un vers enferma la pensée,*
*Et donnant à ses mots une étroite prison,*
*Voulut avec la rime enchaîner la raison.*

C'est ainsi que Boileau s'élevait contre la rime. M. l'archevêque de Cambrai s'est plu à tracer quelques réflexions sur les obstacles que la rime apporte aux poëtes. Selon ces auteurs la rime est un fléau de l'imagination, qui ne pouvant élever au sublime cet enthousiasme que le célèbre *Muratori* appelle fureur poétique, est obligé de s'abaisser et s'avilir à la nécessité impérieuse d'un mot qui doit rimer. En général, la mode actuelle veut que la rime ne soit qu'une répétition badine et puérile d'un même son à la fin de deux mots, lequel frappe rudement l'oreille. On la condamne comme une chose violente, grossière, ennuyeuse, insupportable. *Vossius, de poematum cantu*, etc. propose de réformer la langue française

en proscrivant pour jamais l'invention de la *rime*, qui, comme les fiefs et les duels, doit son origine à la barbarie de nos ancêtres. Cette rime dont l'usage était tourné en ridicule chez tous les Grecs, et que Lucilius appelait *ineptie isocratique* (car Isocrate s'amusait à en faire usage); ce rebut des anciens Grecs et Latins, n'est, selon le jugement de quelques auteurs modernes, qu'une misérable ressource pour couvrir dans les vers français et italiens le défaut de leur harmonie.

Les langues modernes en ont besoin, dit l'italien *Giraldi*, et, plus que lui, prétend le démontrer Jacques *Martelli*, par un grand étalage de raisons et d'autorités; car sans la rime le vers serait semblable à la prose, sans grace, sans douceur, sans aucune dignité héroïque. (*Girald.* disc. tom. *Martell. della traged. antic. e modern.* sess. 4.) Ainsi cette rime, ou cette répétition violente et grossière à l'avis des uns, donne de la grâce et de la douceur selon l'opinion des autres.

§ 544. La rime n'est qu'une uniformité de sons dans la terminaison de deux mots. La rime, selon la définition d'*Andrucci*, *è una conforme desinenza di due parole, cagionatasi ogni volta che, cominciando dall' ultima vocale della sillaba accentuata inclusivamente, le lettere tutte delle altre sillabe, siano vocali, siano consonanti che le finiscono, vengono ad essere in ciascuna le medesime*: ainsi par exemple ce mot *perdòno* ( pardon ) rime avec *ragiòno*, car en commençant de la voyelle accentuée *ò*, les consonnes et les voyelles qui suivent sont parfaitement semblables. mais *pérdono* ( ils perdent ) ne peut pas rimer avec le même mot *ragiòno*; car leurs terminaisons depuis l'accent inclusivement sont *érdono ed òno* qui n'ont point les mêmes lettres. Les mots *candòre*, *valòre*, *signóre*, riment bien avec *amore*, mais non pas avec *fólgore*: *persòna* ne

peut pas rimer avec *unisona*, *umàbile* rime parfaitement avec *adoràbile*, et non pas avec *atrabile*, car quoique ces deux derniers mots aient cinq syllabes semblables, ils ont un accent différent, *ábile*, *abile*.

§ 545. C'est donc la voyelle accentuée qui détermine la rime; elle est le seul guide pour la connaître; dire *rime*, c'est absolument dire mêmes lettres de deux mots après les mêmes accens inclusivement: ainsi *canto*, *passo*, ne peuvent pas rimer avec *cantò*, *passò*...

Puisque la rime déterminée par l'accent se fait remarquer au bout de chaque mot, et que les mots par rapport à l'accent sont partagés en *piani*, *tronchi* et *sdruccioli*; par ce même principe on classifie la rime en *piana*, *tronca*, et *sdrucciola*. La rime *piana* offre la ressemblance parfaite de deux syllabes, comme *vano*, *inumàno*, *pézzo*, *disprézzo* etc. La rime *sdrucciola* se fait remarquer par trois syllabes ressemblantes, comme *dúbito*, *cúbito*, *ábile*, *adoràbile*, etc. Enfin la rime *tronca* est déterminée par la seule dernière voyelle accentuée, comme *fu*, *virtù*, *servitù*; *à*, *bontà*, *onestà*, etc. Il est impossible que la rime *piana* puisse rimer avec la *sdrucciola*, ou que la *sdrucciola* puisse rimer avec les deux autres; ainsi *amo*, ne peut pas rimer avec *chiamò*, ni *número* avec *méro* ou *numerò*; *ánoora* ne peut pas rimer avec *ancóra*. On ne peut pas imaginer une rime sans le concours de l'accent.

§ 546. Telle est la véritable idée de la *rime*. Mais avant de donner aucune règle particulière à cet égard, il faut la venger mot par mot de toutes les injustes imputations que j'ai réunies ensemble dans le § 543. Ce n'est pas aux *Huns* qu'il faut attribuer l'origine de la rime : il paraît au contraire qu'elle est aussi ancienne que la poésie; elle fut employée par les anciens prophètes, et par les compositeurs de pseaumes sacrés

dans le langage hébraïque, comme l'assure Georges Mayr (*Institut. Linguæ hebraïc.*) et entre autres Bellarmin (1). Les Grecs et les Latins en firent souvent usage. On en trouve en effet des exemples dans les vers d'Horace, de Virgile, d'Ovide, de Lucain, de Claudien, de Martial : le savant *Andrucci*, dans son ouvrage de la *Poésie italienne*, en a transcrit une infinité d'exemples. On pourrait donc décider de l'origine de la rime en déclarant avec le *Stigliani*, qu'elle nous a été transmise par les anciens Latins.

Cependant on veut savoir au juste quels ont été les premiers qui après la corruption de la langue latine ont fait usage de la rime dans la versification des nouvelles langues vulgaires.

L'abbé Massieu dit que le plus ancien morceau de poésie rimée qu'il y ait dans toute l'Europe, est la traduction, ou le poëme de la Grace composé par le moine Otfrid, qui vivait au neuvième siècle. D'autres veulent que Paule, diacre, qui vivait au tems de Charlemagne, en ait été l'inventeur.

L'italien Louis *Zuccolo* prétend démontrer que la rime passa des Grecs et des Latins aux Arabes; car, dit-il, l'alcoran de Mahomet a été composé en vers. Les Arabes la communiquèrent aux Provençaux et aux Espagnols vers

(1) Toutes les nations barbares ont fait usage de la rime : on l'a trouvée établie dans l'Asie et dans l'Amérique. On lit dans le Spectateur une traduction en anglais d'une ode laponne qui était rimée. M. de Voltaire, dans son Dictionnaire Philosophique, fait descendre des Syriens et des Phéniciens la rime qui était en usage chez les Juifs.

Is. Vossius de Poematum cantu, et viribus rhythmi, pag. 25, dit sur la rime : *Consuetudinem hanc servant non Arabes tantum et Persæ, sed et Tartari et Sinenses, et complures quoque americanæ gentes, ut dubitari vix possit, quin ipsa natura una cum cantu hanc poeseos rationem mortalibus tradiderit.*

l'an

l'an 712; de là elle passa en Sicile, et de la Sicile en Italie. M. Huet penche à croire que la rime passa d'Afrique en Espagne : *Ex arabibus meo quidem judicio versuum simili sono concludendorum artem accepimus*. C'est la même opinion du savant *Quadrio* ( *Tom.* 6, *lib.* 2, *pag.* 299.), du même Massieu ( Hist. de la poésie Franç. ), et du moderne savant l'abbé d'Andrès (Littérat. tom. 2, cap. 11). Ainsi les meilleurs savans sont d'accord que les Arabes introduisirent en Espagne et en Provence, avec le goût de la poésie, l'usage de la rime. De là on peut conclure combien a été fondée l'opinion de *Bembo* ( dans ses Pros., lib. 1.) qui assure que la rime nous a été apportée en Italie immédiatement par les Provençaux.

§ 547. Mais s'il m'était permis de soumettre ici quelques-unes de mes réflexions sur l'opinion de ces auteurs cités, je ne craindrais pas d'avancer que, puisque l'invention de la rime remonte presqu'à l'époque de la naissance de la poésie, qu'elle fut employée par les Grecs et les Romains, et qu'elle était en grand usage dans la décadence de la langue et de l'empire de ces derniers; il faut d'abord examiner si l'idée de la rime a pu être oubliée dans toute l'Italie, pour chercher ensuite quels ont été les peuples et les nations qui ont été les premiers qui l'ont tirée de l'oubli dans lequel elle était ensevelie. En effet, prouver que les Arabes avant de passer en Europe composaient en vers rimés, qu'après ils ont renouvelé en Espagne et en Provence les sciences et les arts, qu'ils ont cultivé avec succès les belles-lettres, etc. ce n'est pas prouver que la décadence et la corruption eussent pu effacer en effet toutes les traces de la littérature. Il a pu se faire que pendant que les Arabes chantaient en vers rimés les lois de l'alcoran chez eux, les Siciliens qui ont été les premiers à se former une nou-

velle langue des élémens de la langue latine, aient emprunté de la même langue la versification et la rime.

J'ai dit *qu'il a pu se faire* : mais ce qui a été possible arriva en effet, si l'on veut croire aux témoignages de Dante et de Pétrarque, les deux seuls auteurs anciens qui puissent nous éclairer sur ce point ; et si l'on veut croire à ce génie presqu'inné qui entraîne les Siciliens, même sans le vouloir, au délicieux exercice de la plus belle littérature, la poésie. Serait-il donc possible qu'une nation qui, de l'assentiment unanime des historiens les plus fidèles, a été dans tous les siècles l'inventrice des sciences et des arts, et qui dans les tems même les plus difficiles, a conservé et soutenu le dépôt sacré des connaissances de l'esprit humain, serait-il possible, dis-je, qu'elle eût oublié la rime qui lui avait été transmise par les Latins ; et qu'elle fût restée un seul moment sans l'exercer avec succès ?

§ 548. Passons maintenant à relever tout ce qu'il y a d'exagéré sur les prétendus inconvéniens que la rime apporte *al forte creator genio perenne* ; et sur ces prétendus liens qui enchaînent la raison, et font violence au bon sens et à la liberté des pensées devenues esclaves d'une invention barbare et puérile, etc.

On ne peut appeler barbare l'invention de la rime, par la seule raison qu'elle a été employée dans les tems où la littérature était encore barbare. Nous avons observé qu'elle a été employée dans tous les tems, et chez toutes les nations anciennes, élevée chez les nations modernes les plus civilisées de l'Europe, et que les plus grands poëtes qui ont honoré la littérature par des poëmes immortels, n'ont pas dédaigné d'en embellir leurs vers, comme d'un des plus beaux ornemens de la poésie ; sans craindre pourtant que sa douceur pût affaiblir la force, la qualité et la noblesse de leurs pensées. Telle était dans leur opinion l'ascendant

de la rime ; et elle a été tellement réputée comme un des plus riches ornemens de la versification, que loin de la considérer comme une invention puérile et barbare, ils ont voulu lui attribuer un grand mérite dans la poésie, en désignant cet art enchanteur par le nom de *rime*. C'est pourquoi le mot rime signifie quelquefois le vers et la poésie même (1). Ainsi Boileau dit :

*N'allez pas sur des vers sans fruit vous consumer,*
*Ni prendre pour génie un amour de rimer.*
*Mais dans l'art dangereux de rimer et d'écrire*
*Il n'est point de degré du médiocre au pire.*

Pétrarque annonce par ce mot, ses plus beaux vers :

Voi che ascoltate in *rime* sparse il suono.

C'est par ce mot que commence un sonnet excellent du marquis Alexandre *Bottazzoni*, cité par Muratori dans son ouvrage de la parfaite poésie :

Più *rime* amoreggiando avea già sparse
Dietro un dolce pensier, ma vil lavoro.

§. 549. L'exemple des Grecs et des Latins qui ont méprisé ou négligé l'usage de la rime, n'est pas suffisant pour en avilir la pratique dans les langues modernes. Ils la méprisèrent et la mirent en ridicule, parce qu'elle n'était pas autorisée par l'usage, et que des vers rimés présen-

(1) Le Dictionnaire de Trévoux, en parlant des terminaisons qui sont semblables, dit que les vers sont appelés *Rime*, parce que les plus grands agrémens des vers français *consistent dans la rime*.

Cette expression *les plus grands agrémens*, est pardonnable aux Français qui croyaient que leur vers n'avait d'autre harmonie que celle de la rime ; mais à présent il faut revenir de cette fausse idée. Le vers formé selon les règles de l'art sera toujours harmonieux sans aucun autre embellissement (*Voy.* §§ 557 et 569). Ce mot, dans le sens exposé, signifie *rhythme*, c'est-à-dire accord, harmonie des vers de la nouvelle poésie vulgaire, résultant d'un nombre déterminé de syllabes, de l'accord des accens et des terminaisons semblables (*similiter desinentes*) des vers.

taient à leurs préjugés un air d'affectation ; comme l'observe *Andrucci* cité : ils la négligèrent et en abolirent l'usage, parce que, comme le démontre le célèbre *Sacchi* dans son ouvrage cité (Diss. III, cap. V, § 49, pag. 172), elle ne convenait pas au caractère de leurs langues. La rime, en effet, n'est pas dans le génie des langues dont la plus grande partie des mots sont terminés par des consonnes qui frappent l'oreille d'un son fort, et souvent très-rude. La constitution de ces langues est telle, que, pour obtenir continuellement des rimes, il faudrait accorder ensemble les noms avec les noms, les verbes avec les verbes sous les mêmes conditions de tems, de cas et de personnes : ce qui serait très-gênant quant au choix des pensées, très-fade et sans grace, quant au plaisir de l'accord des mots, qu'on aurait prévus avant de les énoncer. Qu'on ajoute à cela que la valeur des mots de ces deux langues se montre par leurs terminaisons ; c'est donc à ces terminaisons que l'esprit et l'oreille font beaucoup d'attention pour l'intelligence du discours ; toute l'attention se fixerait donc sur des rimes ingrates et fatigantes ; ce qui releverait de plus en plus leur imperfection naturelle. La rime est un caractère qui distingue la poésie italienne et française de celle des Grecs et des Latins.

§ 550. Quant à la gêne et aux inconvéniens que l'on croit pouvoir dériver de la rime par rapport à la liberté des idées, on peut connaître l'injustice de cette imputation, en opposant l'opinion tout-à-fait contraire qui prétend attribuer à la rime la vertu presque divine d'inspirer, de créer des idées, des images, des beautés étonnantes qui, peut-être sans elle, seraient restées ensevelies dans le néant. *Tout le mal que l'on dit de la rime, n'est vrai qu'entre les mains d'un homme sans génie*, dit l'abbé d'Olivet dans son traité de la Prosodie ; *elle a enfanté*

*mille et mille beaux vers : souvent elle est au poëte comme un génie étranger qui vient au secours du sien.* La rime est la source féconde des plus belles inventions oratoires ; et la ressemblance des mots est comme une table de matières que l'imagination consulte pour le choix des idées (1).

§. 551. La rime, dit *Marmontel*, peut causer trois sortes de plaisirs ; l'un est relatif à l'oreille, qui en éprouve les en-

---

(1) Qu'on examine tous les meilleurs poëtes italiens, avec le dessein d'y découvrir dans les idées et les images les plus brillantes, l'influence et le pouvoir de la rime, et ce qu'elle a pu suggérer à l'imagination ; et l'on verra que les plus beaux morceaux ont été occasionnés et suggérés par la nécessité de la rime, qui se trouve préparée quelquefois de loin dans les vers qui précèdent.

Je saisis cette occasion pour manifester à mes lecteurs ce que je trouve de plus prodigieux dans la comédie du Dante. C'est, à mon avis, cet art de maîtriser la rime qu'il jette au hasard, et qu'il prépare, comme sans dessein, pour cadencer ses tercets avec de grandes images qui frappent et qui étonnent.

Lorsqu'il préparait, par exemple, la rime en *ata*, il ne pensait pas sans doute, que cette rime lui devait faire dire après :

E come quei che con lena affanata,
Uscito fuor del pelago alla riva
Volgesi all' acqua perigliosa e guata. *Inf. Cant.* 1.

Cependant cette rime en *ata* lui a fourni les mots *affannata* et *guata*, qui font presque toute la beauté de l'image surprenante admirée dans ce tercet.

Dans le chant 23 de l'*Enfer*, où il peint la mort du comte *Ugolino*, en préparant sans y penser la rime en *orsi*, il fait dire :

Ambo le mani per dolor mi morsi.

Après cela la force de son génie libre le porte à dire :

E quei pensando ch' io il fessi per voglia
Di manicar......

Voilà une rime en *oglia* jetée là d'une manière la plus naturelle, et sans aucun dessein pour les vers suivans. Mais la rime en *oglia* rappelle entre autres, les mots *doglia*, *spoglia* : et ce furent ces deux mots qui ont suggéré à *Dante* les vers suivans, qui font frissonner le sang, en faisant parler les enfans d'*Ugolino* :

E disser : padre assai ci fia men doglia
Che tu mangi di noi ; tu ne vestisti
Queste misere carni, e tu le spoglia.

Remarquez cette rime préparée par le mot *vestisti* : c'est elle qui fait dire

timent de la consonnance ; c'est un plaisir de plus ajouté aux vers. Pourquoi ôter à leur harmonie cette ingénieuse industrie de la parole ? C'est un agrément ; et il ne saurait trop y en avoir dans la nature et dans les arts. *Andrucci* appelle la rime « *la bellezza, e l'anima del verso, ed ac-* » *cresce*, dit-il, *tanta perfezione ed armonia a quello, ch'* » *entrando mirabilmente nell' animo, e per quella sua* » *ineffabile, e maravigliosa dolcezza empiendolo di piacere* » *mai da lui non provato, rende la poesia italiana più* » *soave e leggiadra della latina e della greca* (1). »

ce beau vers :

Ahi dura terra ! perchè non ti apristi ?

Un peu plus bas, le poëte prépare naturellement une rime par le mot *rintoppa* : il doit prouver que les larmes glacées aux yeux des damnés, empêchaient qu'ils eussent pu pleurer davantage : *Il pianto stesso*, dit-il, *quivi pianger non lascia*. Il est obligé de faire rimer deux vers en *oppo*, rime difficile, qui fournit les mots *zoppo*, *galoppo*, et d'autres qui sont étrangers à la matière dont il doit parler ; et les deux mots *groppo* et *coppo*. Il paraît difficile que le mot *coppo* puisse avoir aucun rapport avec l'idée qu'on veut rendre. Vous allez voir que *Dante* a réussi d'une manière prodigieuse à exprimer tout ce qu'il voulait dans les vers suivans :

Che le lacrime prime fanno groppo :
E sì come visiere di cristallo,
Riempion sotto il ciglio tutto il coppo.

Otez à cette admirable image les deux mots *coppo* et *groppo* emmenés par la rime ; vous verrez que de toute autre manière qu'on veuille tourner l'idée du poëte, en y substituant d'autres mots, elle sera toujours faible et languissante.

(1) « Peut-on ne pas regarder le travail bizarre de la rime (dit l'abbé » Dubos) comme la plus basse des fonctions de la mécanique de la poé- » sie ? » Je réponds que ce mécanisme n'est bas et ridicule que pour un observateur austère qui compte pour rien le charme de l'expression. Avant d'avilir le mérite de la rime, il faut examiner si elle cause du plaisir. L'homme doué d'un organe sensible y attache beaucoup de prix : et le poëte qui (selon l'expression de Voltaire) pense heureusement et rime de même, éprouve et communique ce charme de la rime qui ne peut être goûté que par des oreilles harmonieuses.

L'autre plaisir est pour la mémoire qui en est soulagée et aidée pour retracer fidèlement et sans peine les idées qui sont chères à l'esprit. Par ses consonnances, la rime donne à la mémoire des indications plus marquées pour retrouver les traces des idées ; et tel vers nous aurait échappé, qui, grace à la rime, sera retiré de l'oubli.

La rime enfin est un plaisir pour l'esprit à cause de la difficulté vaincue, de la surprise qu'elle cause, de la vivacité et de la grâce qu'elle ajoute à l'expression et à la pensée, du tour adroit et pourtant naturel, et de l'image nouvelle et juste qu'elle présente à l'esprit ; effets de beauté et de plaisir réservés seulement à l'action du talent.

Qu'on ajoute à ces avantages l'ardeur et l'activité qu'elle donne à l'esprit, à l'imagination et au sentiment, par l'aiguillon de la difficulté qui à chaque instant les presse et les anime. Cette difficulté réveille à tout moment les degrés de force et d'attention que la paresse si naturelle à l'homme est toujours prête à faire ralentir. C'est une observation très-curieuse à faire dans la lecture des bons poëtes (dit Marmontel), que de voir combien d'images nouvelles, de tours originaux, d'expressions de génie, de pensées, la contrainte de la rime leur a fait produire.

§. 552. Mais cette contrainte n'est servile que pour de petits rimailleurs *qui ne sentent point du ciel l'influence secrète, et que leur astre en naissant n'a pas créés poëtes*. Et cet esclavage qui se fait remarquer souvent, est un des plus grands bienfaits de la rime, laquelle, *ut fulvum spectatur in ignibus aurum*, fait distinguer, à l'avantage de la littérature, les bons des mauvais poëtes.

« Celui-là seul est poëte, dit M. de la Harpe, qui sait » dire de belles et bonnes choses, non-seulement sans » que la mesure et la rime leur ôtent rien, mais même de

» manière que la mesure et la rime leur donnent plus
» d'effet et d'éclat. Je sais bien que ces poëtes ne sont pas
» communs : mais il ne faut pas non plus qu'ils le soient;
» c'est assez qu'il y en ait cinq ou six dans un siècle. »

Non, la rime n'enchaîne pas les pensées de ces génies heureux que la nature bienfaisante a répandus et répand encore souvent d'une main prodigue dans le sein de deux nations savantes, l'italienne et la française, qui sont l'objet de mes réflexions par rapport à la langue, à la versification, à la musique. Loin d'en être les esclaves, ils savent la dominer :

Son padroni i pensier, serve le rime.
*La rime est une esclave, et ne doit qu'obéir.*

La vérité de cette franche liberté peut être évidente à tous ceux qui ont médité sur le grand poëme de *Tasso*, sur les étonnans morceaux de *Dante*, d'*Ariosto*, etc., sur les tragédies de Racine et de Corneille, qui se font distinguer par là de tous les autres excellens poëtes français. En ajoutant, par le ménagement des désinences semblables, beaucoup de grace et d'ornement aux vers, quelles sont les idées, les images, les expressions qu'ils auraient pu exprimer mieux, s'ils avaient voulu se dégager de la prétendue gène de la rime ? Que dans certains vers qui se font remarquer par leur beauté, on essaye de retrancher les mots que la rime a fait placer là d'une manière si heureuse, si naturelle et si facile, et qu'on essaye d'y en substituer d'autres; on verra qu'on ne trouvera point d'autres mots qui puissent y rendre la même beauté. La rime donc loin de gêner l'esprit, vient à son secours et lui fournit des beautés poétiques que sans elle il n'aurait pu rendre ni meilleures, ni égales, ni approchantes.

§ 553. Qu'on ne dise pas qu'en de pareils cas les beautés poétiques seraient plus l'effet de la rime que de

l'esprit qui paraîtrait s'y prêter comme une puissance passive ; ce qui serait une absurdité. Je réponds, que si l'on veut parler avec le langage et les principes de la mythologie, on peut vraiment dire que c'est une divinité étrangère qui inspire les poëtes dans ces momens de feu, où ils enfantent de beaux vers ; c'est la divinité du Parnasse que les poëtes invoquent, et qui descend à leur secours. Le poëte est alors dans une attitude semblable à celle de saint Jean, tel qu'on le voit en deux tableaux divers dans la galerie de *Giustiani*, peint par Raphael, et par le Dominicain, prêtant une oreille attentive à la voix de la vraie Divinité qui lui dicte ce qu'il est prêt à tracer. Mais dans le langage philosophique la divinité qui inspire se trouve dans l'esprit du poëte : il en est informé par un bienfait particulier de la nature. Par une qualité divine qui l'enflamme et l'élève, il domine sur la rime, il la ploye aux besoins de ses idées.

§ 554. Dans cette position de l'esprit, imaginons que le poëte dépende de la rime, comme un artiste dépend des instrumens et des matériaux propres à son métier. Imaginons, si l'on veut, qu'il en soit l'esclave. Certainement l'esclave qui traîne péniblement ses chaînes, ne nous cause aucune surprise. Mais si, comme l'observe Marmontel, il joue avec ses liens, c'est alors qu'il nous étonne. Et il nous étonne encore plus, si par la grace et la dextérité avec laquelle il en déguise la gêne et le poids, il s'en fait comme un ornement. On admire alors ce tour de force dans l'extrême difficulté d'employer la rime et de la rendre à la fois heureuse et naturelle, maniable et docile, au point qu'elle paraisse comme naître d'elle-même, et obeir au poëte, comme le cheval d'Alexandre que lui seul avait pu dompter. Quelle surprise! quel étonnement que d'être esclave, et paraître réellement un maître!

§ 555. Mais ce prodige de l'art ne peut pas être le partage des versificateurs mesquins et vulgaires : irrités par leur impuissance, ils regardent avec dédain cette attention à bien rimer, qu'ils appellent minutieuse. Appuyés de l'autorité des grands écrivains cités, qui, en s'épargnant la peine d'être corrects, se donnent des licences ; *les petits écrivains se donnent des airs* : *l'affectation de mépriser le talent qu'on n'a pas, a été toujours*, comme le dit un auteur moderne, *la ressource de la vanité impuissante*.

§ 556. Par tout ce que je viens d'exposer, on peut reconnaître enfin que la prétendue gêne, et les inconvéniens de la rime se réduisent à la seule difficulté que les petits poëtes en ressentent de pouvoir former de beaux vers : et tout cela fait plutôt son éloge. Les déclamations contre la rime nous viennent donc souvent de la part des rimailleurs impuissans : et il est à desirer qu'ils ne soient pas gênés du côté de l'harmonie des vers ; car il y aurait alors à craindre qu'ils ne prétendissent aussi en abolir le rhythme, sous le prétexte que la nécessité de choisir un certain nombre de syllabes et d'accens, et de préférer pour la mesure plutôt un mot qu'un autre, produit des gênes, et des *impacci al forte creator genio perenne*.

§ 557. En faisant l'éloge de la rime, je ne prétends pas partager l'opinion de *Giraldi*, de *Martelli*, et celle d'*Andrucci* (§ 543) qui dans son Traité de la Poésie italienne déclare que *bisogna confessare che in poesia italiana la rima è necessaria*. La rime qui est un grand ornement des vers est bien loin de leur être pour cela absolument nécessaire : et l'harmonie naturelle du rhythme fournit assez de charmes pour rendre aimable la versification. Le rhythme et l'harmonie seront toujours une lumière qui luit constamment ; et la rime n'est qu'un éclair qui brille, et qui disparaît après avoir jeté quelque lueur.

Jean-Georges *Trissino*, auteur du sixième siècle, fut le premier qui, dans sa tragédie *Sofonisba*, essaya d'employer les vers sans rimes, qui pour cela furent appelés *versi sciolti*. Ce genre de poésie qui convient beaucoup aux poëmes comiques et tragiques (voy. *Sacchi*, loc. cit., pag. 171.), fut suivi avec succès par un grand nombre de nos meilleurs poëtes. *Tasso* en composa son poëme sublime, *Le Sette Giornate della creazione*: *Salvini* en fit usage dans sa traduction d'Homère: Annibal *Caro* dans sa traduction de Virgile: *Marchetti* dans la traduction de Lucrèce: et, entre plusieurs autres auteurs, le célèbre *Melchior Cesarotti* se distingua par sa traduction d'Homère en *versi sciolti*, et par celle d'Ossian qui fait à présent l'admiration et le charme de tous les littérateurs de l'Europe. Les meilleures tragédies italiennes sont écrites en vers sans rimes. Ce n'est pas que les vers blancs ou *sciolti* soient nés de l'impuissance de vaincre la difficulté de la rime, et de l'envie d'avoir plutôt fait, comme veut le prétendre Voltaire dans son Dictionnaire philosophique; mais c'est plutôt que certaines sortes de compositions aiment un style dégagé et libre (1).

§ 558. Mais ce qui paraît d'abord donner beaucoup de facilité aux poëtes italiens est ce qui les embarrasse davantage. Libres en effet de la contrainte de la rime, ils sont obligés d'y suppléer par la noblesse et la sublimité des pensées, par le choix des idées, par la pureté du style, et par la douceur du rhythme; en sorte que ce qui est to-

---

(1) Les matières didactiques ne comportent pas l'usage de la rime; c'est pourquoi plusieurs auteurs traitèrent en vers *sciolti* d'autres ouvrages de ce genre instructif: tels sont entre autres, l'*Alamanni*, dans son ouvrage *della Coltivazione*, *il Ruccellai*, *delle api*; *Girolamo Muzio*, *dell' arte poetica*; *Benedetto Menzini*, *della moral filosofia*; *Battara*, *dell' arte poetica*, traduction des quatre chants de Boileau, etc.

léré et passable dans les vers rimés, devient insupportable et ridicule dans les vers *sciolti*.

§ 559. Dans les exemples suivans, je vais donner un essai de ces sortes de vers, pour faire voir aux amateurs de la poésie à quelle dignité et à quelle beauté ils peuvent être élevés, lorsque les grands écrivains s'en mêlent.

Voici un début de *Menzini* :

Qui non le pompe di palestre Elea
Io traggo in mostra, e non al cocchio avvinti
Dell' aure figli i corridor veloci;
Non canto i giuochi, onde al miglior suo tempo
La Grecia a' forti e valorosi suoi
Dell' olimpica oliva ornò le chiome:
Ma vieppiù gloriose e illustri palme,
E più fiorite dell' onor ghirlande
Alla virtù dell' alma il premio espongo.
Dive, se mai sugli aonii colli
Foste al dubbio mio piè guida, e conforto, etc.

Voici des vers *sciolti* de *Cesarotti* dans sa traduction d'*Ossian*, Fingal, ch. 4. C'est Ossian qui parle :

Chi dal monte ne vien pari al piovoso
Arco di Lena? La Donzella è questa
Dalla voce d' Amor, la bella figlia
Del buon Toscar, dalle tornite braccia.
Spesso udisti il mio canto, e spesso hai sparse
Lacrime di beltà. Vieni alla pugna
Del popol tuo? Vieni ad udir le imprese
Del tuo diletto Oscarre? E quando mai
Cesseranno i miei pianti in riva al Cona!
Tutta la mia fiorita e verde etade
Passò tra le battaglie, ed or tristezza
I cadenti anni miei turba ed oscura.
Vezzosa figlia dalla man di neve:
Non era io già così dolente, e cieco,
Sì fosco, abbandonato allor non era,
Quando m' amò la vaga Evirallina,
Evirallina di Corman possente
Dolce amor, bianco il crin, candido il petto.
Mille eroi ne fur vaghi, e a mille eroi
Ella negò il suo core. Eran negletti
I figli dell' acciar, perchè Ossian solo
Grazie trovò dinanzi agli occhi suoi.

des rimes des adverbes en *ente*, des noms augmentatifs en *etto*, *uccio*, *accio*, *one*, *issimo*, etc., des noms positifs en *ore* et en *one*, et de ces adjectifs qui terminent en *oso*, comme *grazioso*, *vizioso*, *invidioso*; etc. Ces sortes de mots d'une consonnance très-facile semblent être employés exprès par les petits poëtes à cause de leur facilité; ces rimes alors n'excitent aucun étonnement, sont fades et ridicules.

Les deux beaux vers de Boileau,

*O vous donc qui, brûlant d'une ardeur périlleuse,*
*Courez du bel esprit la carrière épineuse,*

pourraient déplaire aux Italiens à cause de la rime et des deux épithètes *périlleuse* et *épineuse*, qui paraissent recherchées et faciles. Tout au contraire seront aimables et causeront de la surprise les rimes tirées des mots qui, dans la formation de la langue, ont assorti par hasard une consonnance uniforme à d'autres mots, comme nous en avertit *Pallavicino* (art. Dello Stil., cap. 19.)

§ 561. Les rimes seront toujours vicieuses lorsqu'elles se répondront mal, et lorsque leurs sons ne frapperont pas également l'oreille; et comme la rime a été inventée pour flatter cet organe délicat, c'est à lui plutôt qu'aux règles à décider de la perfection des consonnances. M. Voltaire se moque de ceux qui, par préjugé, ont cru que la rime devait être pour les yeux, et qui, imbus de cette fausse idée, faisaient rimer en français *cher* avec *bûcher*, ou *boucher*. La rime ne donne que des sons, et les sons ne peuvent être du ressort des yeux : ainsi en italien *bellezza* ne rime pas avec *battezza*, ni *orzo* avec *sforzo*; car, quoique les lettres de ces rimes soient aux yeux parfaitement semblables, leur son est différent : *z* des mots *bellezza*, *sforzo* donne un son

appelé en italien *gagliardo*, et *z* des mots *battezza, orzo* rendent un son appelé *dolce* ou *rimesso*; de même qu'en français le mot *hâte* ne peut pas rimer avec *flatte*, car *â* de *hâte* est long et ouvert, au lieu que *a* de *flatte* donne un son bref et fermé; ce qui fait une différence de prononciation très-sensible à l'oreille délicate des Français.

§ 562. Il est défendu d'employer dans les rimes les mêmes mots; mais on tolère l'emploi des mêmes mots matériels, qui pourtant désignent des choses différentes: *canto*, *parte* (chant, part), peuvent rimer avec *canto*, je chante, *parte*, il part; comme on peut voir dans un des sonnets de Pétrarque qui commence par *Quando io son tutto volto in quella parte*, où dans les deux quatrains il emploie la rime *parte* en variant toujours la signification de ce mot.

Il n'est permis non plus d'employer la rime dans le corps du vers.

Néanmoins les plus grands poëtes se sont éloignés de ces deux règles dans quelques-unes de leurs poésies. *Dante* (Parad. 12) a répété trois fois de suite le mot *Cristo* pour rimer. *André de l'Anguillara*, dans sa traduction des Métamorphoses d'Ovide, pour peindre le chaos, fit rimer d'une manière très-ingénieuse les mots *foco*, *mare*, *cielo*, comme dans l'octave suivante:

Pria che il ciel fosse, il mar, la terra, il foco,
Era il foco, la terra, il cielo, e il mare:
Ma il mar rendeva il ciel, la terra, il foco
Deforme il foco, il ciel, la terra, e il mare:
Ch' ivi era e terra, e mare, e cielo e foco,
Dov' era e cielo, e terra, e foco, e mare.
La terra, il foco, e il mare era nel cielo,
Nel mar, nel foco, e nella terra il cielo.

*Sannazzaro* (et avant lui quelquefois *Petrarca*) fit

usage

usage de la rime au milieu des vers et d'une manière très-agréable :

Menando un giorno gli agni verso il *fiume*
Vidi un bel *lume* » immezzo di quell' *onde*,
Che colle *bionde* » trecce allor mi *strinse*,
E mi *dipinse* » un volto immezzo al *core*
Che di *colore* » avanza latte e *rose*.
Poi si *nascose* » in modo dentro all' *alma*
Che d' altra *salma* » non mi aggrava il peso.

§ 563. Il est permis d'accorder entre eux deux mots dont la voyelle accentuée de l'un est simple et la voyelle accentuée de l'autre est une diphtongue. *Suóno* peut bien rimer avec *ragióno*, *vuòle* avec *mòle*, etc.; car le son de ces deux voyelles accentuées est presque le même : mais *láude* ne rime pas avec *crúde*, l'oreille en effet en sent la différence qui naît de ce que les lettres qui forment la rime en commençant par les voyelles accentuées, ne sont pas les mêmes (§ 544, 545.).

§ 564. Il est permis de faire rimer ensemble deux mots dont la dernière voyelle se termine en *i* simple dans l'un, et en *ii* ou *j* double dans l'autre, comme dans *Luigi* et *prodigj*, *duri* et *tugurj*, etc.

Dans la troisième partie, ch. 2, art. 3, § 841 et suivans, je parlerai des licences que les poëtes italiens se sont permises dans l'usage de la rime.

# COMPARAISON
## DE LA RIME ITALIENNE
### AVEC LA RIME FRANÇAISE.

§ 565. Que l'on compare article par article avec la rime des mots français tout ce que nous avons observé par rapport à la rime dans les mots italiens, toujours sur les principes de l'accent, et des mêmes sons; et la parfaite ressemblance entre l'une et l'autre rime sera bientôt établie. Il n'est pas nécessaire d'en répéter ici les mêmes règles et les mêmes observations. Je vais d'abord rendre évident dans la langue française, la ressemblance proposée à cause de l'accent, et l'existence de l'accent à cause de la rime : ensuite je parlerai des vers blancs et de quelques règles particulières sur la rime des vers français.

§ 566. Si la langue française a des mots qui riment, elle doit absolument avoir l'accent qui établit et règle la rime; ce que je suis prêt à démontrer, en présentant d'abord quelques idées qui sont nécessaires pour l'intelligence des preuves.

1. On partage la rime en masculine et féminine, selon que les mots qui riment ensemble ont une terminaison masculine ou féminine. Cela répond à la rime *piana* et à la *tronca* des vers italiens (§ 545.)

2. Les rimes masculines et féminines se divisent en *riches* et en *suffisantes*. La rime riche, selon ce que disent les grammairiens français, est formée de deux sons parfaitement semblables, et souvent représentés par les mêmes lettres : comme *raillerie* et *flatterie*, *ressouvenir* et *venir*, *science* et *patience*, *artificielle* et *essentielle*, *lien* et *italien*. La suffisante est celle qui n'a pas une convenance aussi

exacte de son et d'orthographe, comme dans les mots *fatale* et *infernale*, *effet* et *satisfait*, etc.

Pour rendre plus clairement l'idée de ces définitions, je dis que la rime *riche* est celle qui est déterminée par la consonnance de lettres, plus qu'il n'en faut pour former la rime : les mots, par exemple, *lien*, *artificielle* riment bien avec *gardien*, *citadelle*, mais ils riment plus richement avec *italien*, *essentielle* (1).

3. Dans la rime masculine, on n'a guère égard en général qu'au dernier son des mots : ainsi *maison* rime avec *poison*, *piété* avec *pureté*, *procès* avec *succès*.

Selon les principes de la versification italienne (§ 544) les rimes dans ces exemples cités sont *riches*: les mots *aima* et *porta*, *souffrit* et *esprit*, *chapeau* et *fléau*, *pardon* et *leçon*, *repos* et *héros*, *soupir* et *desir*, *progrès* et *succès*, *tableau*, *fardeau* sont des rimes suffisantes : car dans les *tronchi* ou masculins c'est la seule dernière voyelle accentuée qui fait la rime (§ 545): dans les premiers exemples on voit rimer le son et l'articulation, dans ces derniers on voit rimer seulement le son des voyelles.

4. Mais dans la rime féminine on fait une attention particulière à la consonnance des sons de l'avant-dernière syllabe : sans quoi la rime n'y serait plus. Ainsi, *mère* et *mare*, *audace* et *justice*, *estime* et *diadème*, *louange* et

---

(1) Selon les principes de la versification italienne, cette distinction de *riche* et *suffisante* peut bien passer comme raisonnable. La rime *suffisante* est la véritable rime qui, comme l'on voit par les exemples, fait sentir la parfaite ressemblance des sons en commençant depuis la voyelle accentuée jusqu'à la fin (§ 544). Mais si, outre la rime suffisante, on découvre encore la ressemblance de quelqu'autre voyelle avant les voyelles accentuées, comme dans les mots *raillerie*, *flatterie*, on sent bien que la rime est plus que suffisante, c'est-à-dire *riche*. Mais qu'on me permette de dire que cette richesse n'est pas trop désirable: elle a quelque chose de superflu dont la beauté du vers peut être blessée.

*mensonge* ne riment pas ensemble quoiqu'ils se terminent par la même syllabe. Mais *visible* et *sensible*, *monde* et *profonde*, *justice* et *précipice*, *usage* et *partage* riment parfaitement, car outre la convenance de son dans les dernières syllabes, ils consonnent ensemble dans les avant-dernières.

Si l'on demande pourquoi dans les mots féminins la consonnance des avant-dernières syllabes est nécessaire pour la rime; c'est alors que les grammairiens français battent la campagne : ils ne veulent pas répondre que c'est l'accent placé à l'avant-dernière syllabe, celui qui détermine la nature de la rime. Cet accent est là sous les yeux, l'oreille en est vivement frappée; il ne laisse pas de traces équivoques de son existence; peut-être par sa position est-il plus éclatant qu'en italien (§ 33); les italiens le reconnaissent par tout; mais les grammairiens français ont détourné les yeux, et se sont bouché les oreilles, pour ne point le voir, ni l'entendre.

§ 567. *Dans les rimes féminines la conformité des sons doit s'étendre jusqu'à l'avant-dernière syllabe, parce que celui de la dernière n'est, ni assez plein, ni assez marqué pour être sensible et agréable à l'oreille, à cause de l'e muet qui rend un son obscur.* C'est ainsi que répondent les grammairiens Restaut et Vailli.

I. Accordons que l'*e* des rimes féminines soit muet et ne rende qu'un son obscur et très-faible : mais puisque dans la rime masculine la ressemblance de deux lettres suffit pour donner une rime très-suffisante; pourquoi le même nombre de lettres n'est-il pas suffisant dans la féminine? Pourquoi *sensible* ne rime-t-il pas avec *aimable*, puisqu'ils ont trois lettres semblables *ble*, *ble?*

Mais non, dira-t-on : il faut que ces trois lettres

soient appuyées par une voyelle semblable qui précède la syllabe *ble*. Je reprends, qu'elles sont appuyées déjà par l'*e* muet avec lequel elles font syllabe. Mais dites au moins pourquoi elles ont besoin de l'appui d'une voyelle qui les précède? Cette raison ne peut se trouver que dans le seul accent. En voici une preuve évidente :

Si l'on ne peut s'empêcher d'accorder à toutes les langues une analogie de raison, un certain rapport de goût général qui est dans la nature; prenons deux mots italiens terminés par *e* muet, *atrabíle, amábile*: feignons que les deux *e* soient muets, et qu'ils ne comptent pour rien · en effet, ils peuvent être prononcés comme *atrabíl*, *amábil*. Dans ces deux mots (puisque l'*e* est muet, car on ne pourrait jamais prononcer l'*l* sans un *e* muet après), la rime ne peut avoir lieu sans la consonnance de plusieurs lettres appuyées par quelque voyelle semblable, comme le prétendent les grammairiens cités : mais cette consonnance de lettres se rencontre richement dans ces deux mots qui terminent par *abil*, *abil:* donc *atrabíl* et *amábil* devraient parfaitement rimer ensemble. Mais ces deux mots ne riment pas en italien, et ils ne rimeraient pas même en français, s'il m'était permis de pouvoir produire en cette langue l'exemple de deux mots semblables dont un fût *piano* et l'autre *sdrucciolo*. *Atrabíle* est un mot *piano* qui a l'accent sur *i*, et *amábile* est un mot *sdrucciolo* qui a l'accent sur l'*a* : *amábile* rime bien avec *adorábile*, car ces deux mots *piani* ont tous deux l'accent sur *a*. C'est donc la raison de l'accent, et non pas la seule convenance des lettres qui produit la rime (§ 545.).

II. Si la seule conformité des lettres était suffisante pour produire la rime, il s'ensuivrait que le mot *aime* rimerait bien avec *aimé*, puisque tous deux ont les mêmes lettres : *puote* en italien rimeroit avec *puoté*, *amo* avec *amò*, *done*

avec *donò*, *senti* avec *sentì*. Ce qui serait absurde. Mais, dira-t-on, *aime* ne rime pas avec *aimé*, car l'*e* muet ne peut pas rimer avec l'*é* fermé. Cette réponse n'est pas admissible par un italien : car ces deux mots ne rimeraient pas ensemble, quand même on pourrait considérer les deux *e* comme fermés de même qu'en italien les deux *e* fermés dans les mots *puote* et *puotè* ne riment point.

III. Si les mots, par exemple, *louange* et *mensonge* ne riment pas ensemble à cause du son sourd et obscur des *e* finales, comme le dit M. Restaut ; il s'ensuit que si par une hypothèse ces deux *e* pouvaient être sonores et clairs, ces deux mots rimeraient en effet. Cette hypothèse peut se réaliser : qu'on fasse éclater ces deux *e* avec ce son d'*eu*, qui soit même plus fort que celui qu'on prononce souvent mal dans la musique et dans la déclamation du théâtre Français. Alors, par les principes des grammairiens, *mensongeu* devrait rimer avec *louangeu*, ce qui n'est pas vrai. Mais louange rime bien avec *phalange* et *mélange* ; la raison est que depuis les deux *a* marqués d'un accent tonique, toutes les lettres qui suivent, y compris les voyelles accentuées, sont semblables, selon la véritable définition de la rime (§ 544).

IV. Si l'on pouvait m'admettre que la langue française puisse avoir quelque mot composé *sdrucciolo*, tel que j'ai prétendu le prouver au § 43 et sa note ; la vérité de ce que je me propose de démontrer dans ce paragraphe deviendrait plus sensible et plus évidente : que le mot *garde-le* soit un *sdrucciolo*, il ne rimera jamais, sous les mêmes lettres, avec *gardez-le*, car l'un de ces deux mots a l'accent sur *a*, et l'autre sur *e* ; c'est-à-dire l'un a l'accent sur la pénultième et l'autre sur l'antépenultième syllabe. Je sais qu'on peut me répondre que des deux syllabes *de déz*, l'une est muette et l'autre fermée. Cette

réponse est un piége qu'on tend à la vérité presqu'impunément ; c'est le dernier refuge d'un malheureux préjugé qui soutient par là son existence expirante. Tâchons de dissiper ce prestige. Changez pour un moment l'*e* muet en *e* fermé ; appuyez-le d'un accent, vous verrez que *gardé-le* ou *voyé-le*, rimera parfaitement avec *gardez-le*. C'est donc l'accent qui fait rimer. Plus, changez en *i* les deux *e* en question (et on le peut bien par hypothèse) ; mais gardez toujours les accens à leur place ; on prononcera alors *gárdi-le* et *gardìz-le* ; qui certainement ne riment pas. Ce n'est donc pas l'*e* muet qui empêche la rime dans les deux mots en question, c'est l'accent différemment placé. Qu'on se pénètre de l'esprit de ce raisonnement et l'on verra qu'il est de la dernière évidence.

V. Finalement, nous avons vu qu'en italien un nombre déterminé de syllabes ne peut former un vers sans la combinaison des accens, et qu'un nombre de lettres ressemblantes ne peut donner une rime sans la détermination de l'accent. Mais nous avons complètement prouvé que c'est la même chose en français par rapport au vers ; donc nous pouvons conclure que c'est aussi la même chose par rapport à la rime.

On ne peut refuser à la rime française une parfaite ressemblance d'un son matériel avec l'italienne ; l'oreille n'en fait aucune différence : *sentit* rime avec *pervertit*, comme en italien *sentí* avec *pervertí*. Mais en italien c'est l'accent qui fait rimer ces deux terminaisons semblables. Par quelle logique donc pourrait-on refuser la même influence de l'accent sur la rime des deux mots français si semblables aux italiens ? Pourriez-vous m'admettre deux effets qui fussent les mêmes, sans être produits par la même cause ?

Mais, je veux accorder (ce qui philosophiquement

impossible) que l'effet de la rime française ne dérive pas de la même cause qu'en italien, et que la seule consonnance des lettres est suffisante. Qu'on me dise maintenant pourquoi cet effet qui est possible en français, n'est pas possible en italien? on ne pourrait me rendre aucune réponse.

La rime est donc le produit de la consonnance d'un nombre de lettres déterminées par l'accent. Et puisque la langue française a une rime, donc la langue française a un accent.

§ 568. Puisque l'accent est la source de toute harmonie, de celle aussi qui dérive de la rime; on est à même de juger de combien se sont trompés les grammairiens français, et le dictionnaire Encyclopédique en attribuant à la rime et au nombre déterminé de syllabes toute l'harmonie et la beauté de la poésie française (1). L'harmonie dérivée de l'ordre des accens, ce rhythme mélodieux se trouve déjà dans le vers avant que la douceur de la rime ne vienne lui ajouter de l'agrément (2) : au lieu que la rime

(1) « Dans notre poésie, dit l'abbé de Lille, les règles ne prescrivent rien sur la durée des syllabes, mais seulement sur le nombre arithmétique; de sorte que des vers français peuvent être nombreux et satisfaire aux lois de la versification, sans satisfaire à celles de l'harmonie. »

(2) Sans avoir besoin d'aucun secours de la rime, les vers suivans

*Je crains Dieu, cher Abner, et n'ai point d'autre crainte.*
*Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?*

ou ces autres beaux vers dans la tragédie d'*Esther*, où Assuérus dit :

*Je ne trouve qu'en vous, je ne sais quelle grace,*
*Qui me charme toujours et jamais ne me lasse.*
*De l'aimable vertu, doux et puissans attraits!*
*Tout respire en Esther l'innocence et la paix;*

sans le besoin, dis je, de la rime, ces vers seraient toujours mélodieux.

n'est rien par elle-même, ou plutôt elle rend ennuyeuse ou ridicule la langue, à moins qu'elle ne soit associée à l'harmonie des vers.

Boileau dit que :

*Durant les premiers ans du Parnasse français*
*La rime au bout des mots assemblés sans mesure*
*Tenait lieu d'ornement, de nombre et de césure.*

A ce système barbare et inconcevable de versification, si c'en est une, un bien autre système a succédé à l'époque même du onzième siècle : il ne fournit pas un vers (à ce que je sache) qui ne soit fondé sur les bases naturelles de l'accent.

§ 569. Le rhythme constitue la nature du vers, et sa douceur et son harmonie seront toujours indépendantes de la rime. La poésie française peut donc vanter des vers *sciolti* ou *blancs* comme en italien (§ 557.), sous les mêmes ou presque les mêmes matériaux qui se trouvent dans les langues française et italienne. De même que (selon l'expression de *Sacchi*) *l'animo libero, e grande del Trissino* dans le seizième siècle, essaya d'introduire dans le Parnasse italien l'usage des vers libres que l'immortel *Cesarotti* éleva à la dernière perfection ; je ne doute pas que si des génies français, pénétrés du pouvoir de leur langue, en voulaient entreprendre le même essai sur les principes établis dans cet ouvrage ; je ne doute pas, dis-je, que leurs travaux ne fussent couronnés d'un heureux succès. Cette idée que j'avance pourra paraître ridicule (1) dans

(1) *Nous avons un besoin essentiel du retour des mêmes sons, pour que notre poésie ne soit pas confondue avec la prose*, dit le Dictionnaire des sciences et des arts. Ce n'est pas la même chose chez les Italiens, dit le même Dictionnaire, à cause de leurs inversions et de leur liberté dans la formation des vers. M. de Voltaire dit encore plus : *Les vers blancs, chez tous les peuples modernes, ne sont que de la prose, sans aucune*

ces tems de préjugés, de même qu'elle parut ridicule dans les tems de préjugés où le *Trissino* cité eut le courage d'introduire ce nouveau genre de versification.

---

*mesure : les vers ne sont distingués de la prose ordinaire que par un certain nombre de syllabes égales et monotones, qu'on est convenu d'appeler* vers.

Comment donc? les vers blancs de *Cesaretti* ne sont qu'une prose? M. Voltaire ne connaissait donc pas la versification italienne, ni le mérite de nos poëtes? ignorait-il donc la nature de l'accent tonique, et le pouvoir du rhythme des langues modernes, qui surpasse peut-être celui des Grecs et des Latins? Toutes les vérités, les expériences et les autorités éparses dans l'étendue de mon Ouvrage, sont assez fortes pour démentir cet auteur sur chaque mot qu'il avance dans le morceau cité.

Revenons à ce que le Dictionnaire continue à exposer pour faire voir le besoin essentiel de la rime. *Tout le monde connaît*, dit-il, *ces beaux vers de Racine :*

*Où me cacher? Fuyons dans la nuit infernale.*
*Mais que dis-je? Mon père y tient l'urne fatale.* (funeste.)
*Le sort, dit-on, l'a mis en ses sévères mains :*
*Minos juge aux enfers tous les pâles humains.* (mortels.)

*Quelque poétique que soit ce morceau, fera-t-il le même plaisir, dépouillé de l'agrément de la rime; en changeant les mots fatale* et *humains*, en *funeste* et *mortels*? »

Ce raisonnement ne vaut rien en bonne logique : car dire que ces vers cités avec la rime font plus de plaisir que les mêmes sans rime; cela prouve le plus ou moins de plaisir, mais ne prouve pas le besoin *essentiel* de la rime. Les vers blancs de l'immortel *Cesarotti* sont beaux, mais ils auraient un agrément de plus s'ils avaient été rimés. Certainement ces vers de Racine sans rime doivent paraître moins beaux pour une oreille accoutumée à un retour continuel des mêmes désinences : cette habitude qui fait paraître beau le mauvais, et mauvais le beau, doit influer sans doute en faveur de la rime.

Je trouve un exemple de vers blancs, français, dans la tragédie de *Jules César*, de Shakespear, traduite par Voltaire : voici les suivans qu'on lit dans le premier acte, scène 7. Casca parle à Cicéron :

*Un esclave, je crois qu'il est connu de vous,*
*A levé sa main gauche; elle a flambé soudain,*
*Comme si vingt flambeaux s'allumaient tous ensemble,*
*Sans que sa main brûlât, sans qu'il sentît les feux :*
*Bien plus : (depuis ce tems j'ai ce fer à la main,*

§ 570. Il ne me reste plus qu'à parler de quelqu'apparente différence de règles qui ont rapport à l'usage de la rime dans les deux versifications italienne et française. Cette différence que je vais remarquer n'est qu'apparente et accidentelle, car elle dépend d'une certaine scrupuleuse exactitude que les Français observent dans l'emploi de la rime, afin que dans la consonnance des mots on ne laisse rien à desirer à l'oreille, ni rien se glisser qui puisse blesser légérement cet organe si délicat et si fin.

---

*Un lion a passé tout près du Capitole ;*
*Ses yeux étincelans se sont tournés sur moi.*
*Il s'en va fièrement sans me faire du mal.*
*Cent femmes en ces lieux, immobiles, tremblantes,*
*Jurent qu'elles ont vu des hommes enflammés*
*Parcourir sans brûler la ville épouvantée.*
*Le triste et sombre oiseau qui préside à la nuit,*
*A dans Rome, en plein jour, poussé des cris funèbres.*
*Croyez-moi, quand le ciel assemble ces prodiges,*
*Gardons-nous d'en chercher d'inutiles raisons,*
*Et de vouloir sonder les lois de la nature :*
*C'est le ciel qui nous parle et qui nous avertit.*

Ces vers, dans lesquels Voltaire s'est engagé à traduire servilement l'original, et d'y imiter tout ce qu'il y a de bas et de familier, sont assez beaux. Sans cet engagement, je ne doute pas que Voltaire n'aurait pu en faire de meilleurs, plus agréables et plus sublimes.

Je crois cependant que les vers *communs* pourraient s'affranchir de la rime mieux que les alexandrins, pourvu qu'ils s'affranchissent en même tems des préjugés qui dominent contre les inversions et contre les enjambages en général. Je vais en donner un petit essai sur les vers du cardinal de Bernis, auxquels j'ai ôté la rime de la manière suivante :

*Sages sans lois, brillans sans imposture,*
*Coulez, mes vers, et qu'un hasard heureux*
*Amène tout, jusqu'aux règles de l'art.*
*Sacrifiez à la simplicité*
*D'un style faux l'éclat plus faux encore :*
*Rayon subit, étincelle imprévue,*
*Qui frappe, étonne, et qui n'emeut jamais.*
*Le naturel est le sceau du génie,*
*L'appui du goût, le seul flambeau des arts, etc.*

C'est une gêne dont ils ont voulu se surcharger en rendant leur langue timide et indigente; par la raison peut-être que plusieurs d'entre eux ont cru que toute l'harmonie et tout le prix de leur versification consistaient dans la rime. Les Italiens, au contraire, en reconnaissant le mérite de la rime, en l'employant avec succès, mais en évaluant en même tems toute la force du rhythme qui est le principal ressort de la versification, dégagés de toute règle qui sent la gêne, font peu d'attention à ces délicatesses minutieuses; et ils gouvernent la rime en maîtres. S'ils voulaient porter à la rime la même attention que les Français, alors les règles françaises dont je vais donner quelques idées, seraient communes aux uns et aux autres, et en général, également raisonnables.

§ 571. Les Français font beaucoup d'attention aux sons *pleins* et non *pleins* des voyelles par rapport à la rime. Le son de l'*a* à la fin des mots n'est pas plein, comme *aima*, *tomba*, *chanta*: le son n'est pas *plein* non plus dans les terminaisons en *e*, *i*, *u*: la rime donc en de pareils mots serait faible, et aurait peu de son, comme dans la rime des mots *bonté* et *donné*, *vertus* et *reçus*, *amis* et *avis*. Pour parer à ce petit inconvénient, on est convenu que ces sortes de voyelles seraient précédées au moins d'une consonne qui serait la même dans les deux mots rimés. Ainsi *condamna* qui ne rime trop bien avec *aima* rime suffisamment bien avec *donna*, *beauté* avec *divinité*, *vertu* avec *combattu*, etc.

§ 572. L'*e* fermé ne peut pas bien rimer avec l'*e* ouvert; ni les voyelles brèves avec les longues. C'est pourquoi *objet* ne rime pas avec *intérêt*, ni *coquette* avec *conquête*; *cabale* ne rime pas avec *mâle*; ni *grotte* avec *côte*; ni *visite* avec *gîte*, etc.

Cependant M. *Despréaux* en consultant la finesse de

son oreille, crut pouvoir se permettre de faire rimer l'*a* bref de préface avec *a* long du mot *grâce* dans les vers suivans :

> *Un auteur à genou, dans une humble préface,*
> *Au lecteur qu'il ennuie a beau demander grace.*

§ 573. On a voulu pousser la rigueur des règles sur la délicatesse de la rime, jusqu'à prétendre que les mots terminés en *s*, *x* ou *z* ne peuvent rimer qu'avec d'autres mots qui sont terminés par l'une de ces trois consonnes. Par cette règle, *lois* rime bien avec *rois*, *courroux* avec *tous*, *vanités* avec *méditez*, *célestes* avec *détestes*. Mais *admirable* et *tables*, *vanité* et *méritez*, *secours* et *jour*, *foi* et *lois*, seront des rimes *défectueuses ;* c'est le mot employé par Restaut.

§ 574. Les rimes des verbes en *ais*, *ait*, ne s'accordent guères qu'avec un autre verbe. L'usage ordinaire veut que *donnais*, *jamais et harnois ; manquait* et *banquet* ne riment pas ensemble, quoiqu'ils rendent le même son.

§ 575. Les rimes en *ent*, et *aient* des verbes ne s'accordent qu'avec des verbes de la même terminaison : *ils disent* rime avec *ils lisent* et non pas avec *marchandise ; ils fassent* avec *ils effacent*, et non pas avec *surface*.

§ 576. On veut, entre d'autres règles, qu'un mot terminé par *t* ne puisse rimer qu'avec un autre mot qui soit terminé par *t* ou par *d* ; ainsi *départ* rime avec *hasard*, *nid* avec *finit* et non pas avec *finis*, *fort* avec *accord* et non pas avec *accords*, *couvert* avec *verd*, et non pas avec *vers*.

577. Puisque, comme je l'ai dit aux §§ 561, le savant Voltaire se moquait de ceux qui croyaient que la rime devait être pour les yeux ; on peut considérer quelle étrange surprise doivent faire à l'esprit des Italiens toutes ces règles françaises qui établissent la rime sur

une convenance d'orthographe, comme nous l'avons dit dans les §§ précédens. Dans les vers suivans de Racine, tragédie d'*Andromaque* :

> *.......................Perfide! je le voi,*
> *Tu comptes les momens que tu perds avec moi,*

Il a fallu écrire *vois* sans l'*s*; autrement ce mot (qui d'ailleurs rend le même son), selon les grammairiens français, n'aurait pas pu rimer avec *moi*.

Dans ces vers de Boileau, dans le *Lutrin* :

> *Ses murs dont le sommet se dérobe à la vue,*
> *Sur la cîme d'un roc s'alongent dans la nue,*

on a du dire *la nue*, et non pas *les nues*, par la raison que le pluriel ne rime pas avec le singulier.

Ces règles sont presque inconcevables pour les Italiens; mais je n'ose pas les condamner.

Il faut être Français pour juger de la finesse et de ces nuances de prononciation qui font les différences délicates ci-dessus marquées. Quelle que soit l'exacte connaissance qu'un étranger puisse avoir de la langue française, il doit être réservé, et se bien garder de porter un jugement sévère contre la délicatesse de la prononciation qu'il ne saisira jamais, ou qu'il connaîtra difficilement par un très-long séjour en France. Cette considération doit le rendre très-circonspect envers ces savans qui ont jeté les premiers fondemens de la versification française, de peur qu'il ne s'expose à mériter ce reproche de Quintilien en parlant du mérite des auteurs anciens : « *modestè tamen et circumspecto judicio de tantis viris pronunciandum est : ne ( quod sæpius accidit ) damnent quod non intelligunt.*

M. Durand dans son Traité de la Prosodie, dit à ce propos : « Seulement prenez garde, aux *s* et aux *x* qui » font le même effet; car ils alongent la dernière syl-

» labe, et changent le coup en appui : ainsi mettez quel-
» que différence entre *cabaret* et *cabarets*, *tabouret* et *ta-*
» *bourets*, *boutefeu* et *boutefeux*, *matelot* et *matelots*.
» C'est une grande illusion chez les étrangers que de s'ima-
» giner, comme ils font, que la plupart de nos lettres sont
» inutiles, ils jugent ce qu'ils n'entendent point. »

§ 578. Je vais terminer cet article par une réflexion sur le prétendu esclavage de la rime, que Voltaire attribue à la poésie française. *On emploie*, dit-il, dans son Commentaire sur Corneille, *les mots les plus impropres, parce qu'ils riment : c'est le plus grand défaut de notre poésie.* Ainsi il condamne comme forcé le mot *supréme*, dans les vers suivans du *Menteur*, de Corneille, acte 4, sc. 4 :

*Je me suis souvenu d'un secret que toi même*
*Me donnas hier pour grand, pour rare, pour supréme :*
*Un amant obtient tout quand il est libéral.*

Le défaut dont Voltaire parle ne peut s'attribuer au génie du grand Corneille, mais plutôt à la faiblesse des petits rimailleurs italiens et français. On reproche aux Français les épithètes en faveur de la rime, et que dans leur poésie, il y a continuellement un vers pour le sens, un autre pour la rime : mais cela n'est pas toujours vrai, dit le même Voltaire dans son Commentaire cité ; et malgré la prodigieuse contrainte de rimer, cela, dit-il, ne peut pas être imputé à Corneille.

Au reste, ce n'est pas l'épithète *supréme* qui est déplacée dans les vers cités ; c'est plutôt, à mon avis, la critique que Voltaire s'est permise. Si on lit avec attention cette scène du Menteur, on verra que le mot *supréme* est l'expression la plus convenable que la situation pouvait suggérer, et même exiger. On peut dire en effet dans une comédie, qu'être libéral est le secret *supréme* de triompher de tous les obstacles.

## ARTICLE IV.

### DE LA COMBINAISON
### DE
### PLUSIEURS ESPÈCES DE VERS ENSEMBLE.

§ 579. Quelque harmonieux que soient les vers en eux-mêmes lorsqu'ils sont formés sur la rigueur des règles établies, et d'autres que j'exposerai ci-après, ils pourront offrir une rudesse insupportable à l'oreille dans la continuation du rhythme, par le mélange de plusieurs vers d'une nature différente. Ainsi nous voyons que les vers *endecasillabi* s'unissent agréablement avec les *settenarii*, et dans le passage de l'un à l'autre, l'oreille en est satisfaite, non seulement par la variété qui plaît, mais aussi par la continuation d'un rhythme qui semble toujours égal à soi-même. Comme on peut voir dans les vers suivans de Petrarca :

Sì è debile il filo a cui s' attiene 11
    La gravosa mia vita; 7
    Che s' altri non m' aita, 7
Ella fia tosto di suo corso a riva. 11

    Gentil mia donna : io veggio 7
Nel mover de' vostri occhi un dolce lume 11
Che mi mostra la via che al ciel conduce. 11
    E per lungo costume, 7
Dentro là dove sol con amor seggio, 11
Quasi invisibilmente il cor traluce, etc. 11

Rien de plus charmant que ce passage du vers de sept syllabes à celui de onze, ou celui de onze à l'autre de sept.

§ 680.

§ 580. Mais quel poëte entre les modernes s'aviserait de mélanger les vers à l'exemple de *Salvini*, comme ci-après ?

O savio ingegno 5
Del greco Anacreonte, 7
Alle rime audaci e pronte 8
Oso adunque farti segno? 8
Tu qual onda di vago cristallo, 10
In cui faccian le Ninfe un bel ballo 10
Scorrendo vai per prati 7
Teneri, delicati. 7

Il n'y a pas d'oreilles qui, en entendant ces vers, n'en fussent cruellement blessées.

§ 581. Je ne m'arrête pas là; il faut rendre raison (et je le peux par les principes établis) pourquoi ces vers cités portent à l'oreille une sensation tantôt agréable, tantôt rude, selon le choix du mélange. Cette recherche est très-intéressante pour les Français qui composent des vers lyriques, qu'on veut destiner au chant. Mes raisons seront fondées sur la marche de la musique qui doit guider et qui guide en effet les règles de la versification.

§ 582. Il n'est pas permis dans la musique de changer d'un moment à l'autre l'espèce de la *battuta*, par laquelle le chant commence. La musique a ses phrases qu'elle doit terminer constamment par la même méthode qu'elle les a commencées. Un passage violent d'un genre de *battuta* à l'autre, effarouche l'oreille qui attend l'ordre, et abhorre les contre-tems. Le même, et par les mêmes principes, doit être observé dans la versification qui en est la copie. Nous avons dit et prouvé que les vers *settenarii* et *indecasillabi* appartiennent également au rhythme iambe dont la *battuta* double commence par le levé, et finit par le frappé (§§ 293, 305, 425, etc.). Nous avons même

observé que l'*endecasillabo* n'est qu'un composé du vers *settenario* et du *quinario* (§ 430), et que ce *quinario* appartient aussi au rhythme iambe (§ 269). L'on voit donc clairement que le passage de l'*endecasillabo* au *settenario*, et *vice versâ* du *settenario* à l'*endecasillabo* est naturel et sans effort; il n'altère point le genre de la *battuta*, quoiqu'il produise une agréable variété. Voilà donc pourquoi les vers cités ci-dessus au § 579, affectent agréablement l'oreille.

§ 583. De la même manière on remarque un mélange de petits vers dans les *ottonarii* du chevalier *Marini* :

Ferma il passo verginella 8
Tutta bella, 4
Perchè fuggi il fido amante? 8
Ah fia ver che non ti pieghi 8
A miei preghi? 4
Ferma oimè, ferma le piante. 8

Et dans les *ottonarii* de l'Anacréon italien (*Chiabrera*) faits à la louange des lèvres d'une nymphe :

Belle rose porporine 8
Che tra brine 4
Sull' aurora non aprite, 8
Ma ministre degli amori 8
Bei tesori 4
Di bei denti custodite; 8
Dite rose graziose, 8
Amorose, 4
Onde avvien che, s' io m' affiso 8
Nel bel riso vivo, ardente, 8
Voi repente 4
Disciogliete un bel sorriso? etc. 8 (1)

(1) *Voyez* d'autres vers semblables, et du même auteur, au § 259. *Voyez* d'autres odes semblables dans la troisième partie de cet Ouvrage, à l'article *de l'Ode*, § 679.

*Voyez* aussi plusieurs de ces vers dans mon Traité de la Prononciation Italienne, § 131, page 137; § 137, pag. 147, 149, 150; § 142, p. 157.

Ce mélange de vers *ottonarii* et *quadrisillabi* cause à l'oreille un charme inexprimable. C'est parce que ces deux vers appartiennent au même rhythme, qui est trochée (§§ 257 et 349) : le petit vers de quatre syllabes n'est que la moitié du vers de huit syllabes, et il est de la même nature que ce dernier.

§ 384. Il peut arriver cependant que, malgré la parfaite ressemblance du rhythme entre plusieurs vers mélangés dans une même composition, ils ne plaisent point. Cela arrive, lorsqu'on veut marier des vers dont les uns sont de quatre pieds, et les autres de cinq ou de trois. Tâchons d'en démêler la cause. Les principes établis, qui ne sont pas les miens, mais plutôt ceux de la nature, vont découvrir la raison de ces désagrémens pour l'oreille. Quoiqu'un vers de cinq pieds et un autre de quatre soient du même rhythme, néanmoins ils présentent une différence marquante. Le vers de cinq pieds est indivisible ; mais celui de quatre qui est d'un nombre pair se partage en deux membres égaux qui, outre la constance du même pied qui va se répéter, font entendre une égalité parfaite de ses parties qui se répondent entre elles. (Voyez l'Appendice au § 344 et suivans). L'impression donc de ce vers est très-différente de l'impression de l'autre qui se presente à l'oreille en parties inégales. Ces deux vers donc d'un même rhythme peuvent être considérés comme des vers d'une nature différente. Ainsi les *endecasillabi* dont *Dante*, *Ariosto* et *Tasse* font usage dans leurs poëmes, ne peuvent jamais se lier avec l'*endecasillabo* de P. *Rolli* qui dans le fond n'est qu'un vers de quatre pieds (§§ 402, 403.), tel que les suivans :

Cui dono il lepido nuovo libretto:
O amica venere, o di cupido:
Venere e zeffiro, già quattro volte, etc.

§ 585. Voyons maintenant ( et il nous sera facile aussi de juger ) pourquoi, par des raisons tout-à-fait contraires, les vers de *Salvini* cités ci-dessus au § 580, sont insupportables à l'oreille. Remarquons que les deux premiers sont un *quinario* et un *settenario* dont le rhythme est iambe : les deux suivans sont deux *ottonarii* dont le rhythme est trochée ; les deux qui viennent ensuite sont deux vers *decasillabi* qui appartiennent au rhythme anapeste dont la *battuta* est triple ( § 390 ) ; enfin les deux derniers vers sont deux *settenarii*.

Quel fléau pour l'oreille que ce mélange monstrueux de rhythmes différens dont l'un est en contradiction avec l'autre ! l'oreille ne sait à quoi s'en tenir ; pendant qu'elle espère goûter dans les vers une succession réglée de mouvemens, elle se trouve trompée dans son attente ; et au lieu du plaisir qu'elle s'était promis, elle n'éprouve qu'une sensation pénible.

§ 586. Mais quel fléau encore plus grand pour un musicien qui, doué d'une heureuse disposition, s'engage à vouloir donner de la bonne musique sur des vers d'une nature tout-à-fait contraire au génie et à la méthode régulière de son art ! Si ce musicien n'est pas un poëte qui connaisse le véritable esprit de la versification, et les motifs par lesquels cet assemblage irrégulier de vers s'oppose aux élans de son génie ; il tranchera de suite sur la langue italienne, et il dira ( comme font les Français en pareil cas ) qu'elle ne se prête pas au chant. Je reviendrai sur cette matière intéressante, à l'article *des vers qui sont destinés à la musique*.

## COMPARAISON DE L'ARTICLE PRÉCÉDENT AVEC LA COMBINAISON DES VERS FRANÇAIS DE DIFFÉRENTES ESPÈCES.

§ 587. Cet article de la combinaison de plusieurs espèces de vers dans une même composition, est très-intéressant (je le répète encore) pour la versification française; car ce sont les poëtes français qui, plus que les Italiens, ne font pas attention à éviter dans leurs vers ces assemblages monstrueux. Ils ne craignent pas même de les présenter au musicien pour les marier au chant; ce que les italiens n'oseraient pas faire. Cette liberté de composer les vers qu'on doit destiner à la musique, a été une des causes qui ont opposé un grand obstacle aux progrès de cet art enchanteur. Ce sera un article particulier dont nous nous occuperons à la fin de la troisième partie de cet Ouvrage. Maintenant je ne parlerai que de la versification en général.

§ 588. Tout ce que j'ai dit par rapport à la combinaison des vers italiens de la même ou différente nature, est parfaitement applicable à la versification française. Nous en avons suivi jusqu'à présent d'une manière positive la ressemblance parfaite, quant au nombre de syllabes, à l'arrangement des accens toniques, et à la distinction des rhythmes. Il n'est donc pas possible d'opposer une raison par laquelle on puisse prouver que tout ce qui est désagréable en italien, ne le soit pas dans la même occasion en français.

§ 589. Je vais examiner ces vers de G. Bernard, pour

voir si dans leur mélange il y a contradiction de rhythme :

*Présent des dieux, doux charme des humains,*
*O divine Amitié, viens consoler nos ames :*
*Les cœurs pénétrés de tes flammes,*
*Avec des plaisirs purs n'ont que des jours sereins.*
*C'est dans tes nœuds charmans que tout est jouissance.*
*Le tems ajoute encore un lustre à ta beauté;*
*L'amour te cède la constance;*
*Et tu serais la volupté,*
*Si l'homme avait son innocence!*

Dans ce mélange de vers il n'y a aucune contradiction de rhythme. Le premier est un vers commun ou *endecasillabo*, et son rhythme est iambe (§ 425). Le troisième vers est un vers de huit syllabes; en italien *novenario*, et il est de cette dimension qui appartient au rhythme iambe (§ 375). Le quatrième, le cinquième et le sixième sont trois vers alexandrins dont le rhythme est iambe (§ 314. etc.). Le septième, le huitième et le dernier sont trois *novenarii*. Le rhythme donc de tous ces vers est une continuation de iambes, qui dans leur cours ne présentent aucun obstacle à l'oreille; ils sont donc des vers très-beaux pour la déclamation. Mais ils ne sont guères commodes pour la musique, à cause de l'inégalité des membres de ce même rhythme. (*Voy.* les §§ 744, 779, 813, tome 2.)

§ 590. Examinons ces vers de Marmontel dans sa jolie comédie intitulée *Zémire et Azor* :

*La pauvre enfant ne savait pas*
*Qu'elle demandait mon trépas,*
*Cachez-lui bien que cette rose*
*Est la cause*
*De mon malheur.*
*Ah, pour elle quelle douleur!*
*Sa tendresse*
*Qui me presse*
*De revenir dans ses bras,*
*Me rappelle ma promesse.*
*Ah, pauvre enfant, tu ne sais pas*
*Que tu demandes mon trépas!*

Le commencement de cet air jusqu'au vers

*Ah, pour elle quelle douleur!*

est tout composé de vers de huit syllabes ou *novenarii* qui appartiennent en général au rhythme iambe. Mais les vers

*Sa tendresse qui me presse*
*De revenir dans ses bras,*
*Me rappelle ma promesse,*

sont des *ottonarii* d'un rhythme trochée, qui est opposé au rhythme iambe. Enfin, les deux derniers vers sont *novenarii* : le rhythme repasse brusquement du trochée à l'iambe. Il y a donc dans cet air une contradiction de *battute*. Cet air donc est défectueux pour la déclamation et plus encore pour la musique.

Cette matière que je touche ici en passant, sera l'objet d'un long chapitre dans la troisième partie de cet Ouvrage, où l'on parlera des vers qu'on veut associer à la musique.

## ARTICLE V.

### DE L'ENJAMBEMENT DES VERS.

§ 591. Les vers italiens composés ensemble pour former les différentes sortes de poëmes, souffrent volontiers l'*enjambement*, c'est-à-dire, ce passage des mots du premier vers au commencement du second, quoiqu'ils dépendent nécessairement du mot qui se trouve à la fin du premier. Comme dans ces vers de *Tasso* :

> Dice : ô diletta mia che sotto *biondi*
> *Capelli*, e fra sì tenere sembianze
> Canuto senno, e cor virile ascondi, etc.

dans lesquels on observe que le mot *capelli* qui est intimement lié avec *biondi* du vers précédent, et auquel il appartient, enjambe sur le vers suivant. Nous avons parlé de cet article presqu'assez, et comme par incident, du § 330, jusqu'au § 338 ; il ne reste que peu de chose à ajouter, ce que je ferai avec toute la briéveté possible.

§ 592. Les poëtes français rejettent comme des vers sans grâce et sans harmonie ceux qui par leur enjambement suspendent le sens et coupent les phrases entre un vers et un autre. S'il m'est permis d'avancer ici modestement mon opinion, je dis que, en général, je ne vois pas quel défaut de grâce et d'harmonie il résulterait pour les vers français, toutes les fois qu'on voudrait n'en faire qu'un usage raisonnable, et à propos ; de même que les littérateurs ne trouvent pas ce défaut dans l'enjambement des vers grecs, des latins et des italiens.

§ 593. Chez ces derniers, l'enjambement des vers,

sans affaiblir sensiblement l'harmonie, en augmente la beauté, en évite la monotonie, et les rapproche davantage de la nature : le goût en est général.

M. Restaut place la versification française au-dessus de l'italienne et de la latine, par ce seul motif de l'enjambement qu'il appelle un défaut. Il se trompe : et je pourrais soutenir hardiment, que si la versification italienne peut obtenir quelque avantage au-dessus de la française, ce ne sera que par la liberté de l'enjambement qui annoblit le rhythme et l'éloquence oratoire et poétique.

Les vers qui, par un système fixe, ne souffrent aucun enjambement, outre l'uniformité fatigante et ennuyeuse qu'ils produisent, portent une empreinte de puérilité et de pauvreté, comme l'observe le même abbé d'Olivet dans son Traité de la Prosodie française, pag. 119. Au contraire : quelle gravité, quelle marche majestueuse n'admire-t-on pas dans les vers italiens, que les meilleurs poëtes se font un devoir d'enjamber ? Et de combien de dignité ne sont-ils privés souvent les vers français qui, pour éviter les enjambemens, obligent la pensée à se renfermer dans les bornes étroites non-seulement d'un vers, mais aussi d'un hémistiche (§ 599.)?

§ 594. Quoi qu'en disent les Français, séduits par une habitude contraire, je trouve de la grace dans l'enjambement de ces vers badins de Voltaire :

*Si mes lecteurs n'ont pas perdu le fil*
*De mon discours*, etc.

Dans les deux vers enjambés du second quatrain du sonnet cité par Wailly (Versific. franç.), qui commence :

"*Doris qui sait qu'aux vers quelquefois je me plais*, etc.

*Je ne pouvais d'abord trouver de rime ; mais*
*En faisant on apprend à se tirer d'affaire.*

Dans ces autres, cités par Wailly même :

*Quel que soit votre ami, sachez que mutuelle*
*Doit être l'amitié : même ardeur, même zèle.*

Et les deux vers suivans de Corneille, dans son *Menteur* :

*Il monte à son retour : il frappe à la porte : elle*
*Transit, pâlit, rougit ; me cache en sa ruelle.*

Mais Restaut et Wailly semblent condamner ces vers à cause du défaut d'harmonie qui provient de l'enjambement. Qu'ils me disent au moins pourquoi l'harmonie manque, ou en est diminuée. Ce qu'ils ne sauraient pas m'expliquer, je vais moi-même le rendre évident à l'aide des principes établis.

§ 595. L'accent tonique qui existe dans la langue française, et qu'on n'a pas voulu reconnaître, est le seul qui explique le défaut d'harmonie dans les vers enjambés. Le dernier mot du premier vers dépend essentiellement du premier mot du suivant : ils ont ensemble une liaison si intime qu'il faut prononcer ces deux mots tout de suite, et comme s'ils n'en faisaient qu'un : telle est, par exemple, la liaison des adjectifs avec leurs substantifs, des prépositions avec leur nom de rapport, etc. Or, en ce cas, l'accent du premier mot s'affaiblit pour porter toute sa force à l'accent du second (*Voy*. § 5, à la note § 521, etc.) Le premier mot donc qui est à la fin du vers reste dénué ou presque dénué de l'accent : mais cet accent qui forme l'accent commun, est le plus nécessaire au vers ; il fournit la partie la plus essentielle de l'harmonie (§§ 249, 302, etc.) Voilà donc pourquoi le vers enjambé manque d'harmonie ; et voilà la présence de l'accent qui se montre dans toute son évidence.

§ 596. Ce manque d'harmonie dérivé de l'affaiblissement du dernier accent du vers, peut s'attribuer également aux vers italiens enjambés ; mais il n'y est pas trop

sensible; on n'y fait pas même attention : on a soin seulement d'interposer entre les deux mots enjambés tant soit peu de repos qui, pendant qu'il renforce d'un côté l'accent du premier mot, ne blesse que très-légérement l'accent logique et cette liaison intime des deux mots. En effet, si l'on donne beaucoup d'accent au premier mot, il faut qu'on le sépare trop du second; ce qui blesse l'accent logique : si au contraire on en affaiblit trop l'accent, on blesse l'harmonie. L'art consiste à savoir parer à l'un et à l'autre inconvient, par une manière adroite de prononcer les vers enjambés, comme on peut l'entendre chez les Italiens, lorsqu'ils déclament les vers suivans de *Tasso* :

E invan l'inferno vi si oppose; invano
S'armò d'Asia, e di Libia il popol misto :
Che il ciel gli diè favore, e sotto i *santi*
*Segni* ridusse i suoi compagni erranti.

Che fin da suoi primi anni alle *industri*
*Arti* si diede, e ne fu ognor più vago.

Che poco è il desiderio, e poco è il *nostro*
*Bisogno* onde la vita si conservi.

Gli occhi in giù volse, e in un sol punto, e in *una*
*Vista* mirò ciò che in se il mondo aduna.

E lodato sia tu, disse, che a' *servi*
*Tuoi* volgi gli occhi, e il regno altrui servi, etc., etc.

Apre i languidi lumi, e scorge *quelli*
*Alberghi* solitari de' pastori, etc., etc.

*Dante*, dans sa comédie composée en *terza rima*, a enjambé deux stances ensemble, comme dans l'exemple suivant :

Ed io : maestro, già le sue meschite
Là entro certe nella valle cerno
Vermiglie, come se di fuoco uscite
*Fossero* : ed ei mi disse, etc.

§ 597. Qu'on déclame cet excellent morceau de *Tasso*

(chant 12, stance 69), qui veut peindre la mort de Clorinde :

> D'un bel pallore à il bianco volto asperso,
> Come a gigli sarian miste viole.
> E gli occhi al cielo affisa, e in lei converso
> Sembra per la pietade il cielo, e il sole.
> E la man nuda e fredda alzando *verso*
> Il cavaliero, in vece di parole
> Gli dà segno di pace : in questa forma
> Passa la bella donna, e par che dorma.

Les deux mots enjambés, *verso il cavaliero*, sont vraiment un chef-d'œuvre de l'art, si le poète eut en effet l'intention de peindre le mouvement lent et faible de la main d'un homme mourant (*nuda e fredda*), laquelle se lève (*alzando*), et qui, n'achevant pas là son action, l'accomplit en retombant sans vigueur, et entraînée par son poids vers Tancrède (*verso il cavaliero*). En ce cas, la petite pause requise pour donner de l'accent au premier mot, ne doit pas avoir lieu : il faut, selon l'occasion, sacrifier l'harmonie du vers à la beauté imitative de l'image. On voit donc comment les enjambemens des vers sont fort souvent nécessaires ou utiles au grand objet de la poésie, qui est celui de peindre.

§ 598. Revenons maintenant à l'enjambement des vers français, dont nous avons relevé le défaut d'harmonie par l'affaiblissement de l'accent ; et faisons voir que cela répond exactement aux observations que les grammairiens français ont faites par rapport aux mots enjambés. *Si l'enjambement se faisait en sorte* (disent-ils) *qu'à la fin du premier vers il y eût un petit repos, l'harmonie, loin d'être blessée, n'en serait que plus sensible* (*Voyez* Wailly). D'abord l'expression *n'en serait que plus sensible* est inexacte, et même fausse : mais laissons à part ces

sortes de jugemens, *qui abundant in superfluis, et deficiunt in necessariis*; attachons seulement nos réflexions aux mots *petit repos* qui, selon les Français même, rend légitime l'usage de l'enjambement dans les vers. C'est ce repos qui, comme je l'ai observé au § 595, relève l'accent et rend le vers harmonieux. C'est donc ce même *petit repos* que les Français pourraient employer de la même manière que les Italiens, qui pourrait rendre légitime toute sorte d'enjambement de vers.

§ 598 *bis*. Je ne dis pas qu'ils dussent en imiter aussi les excès qu'on remarque chez les Italiens, je suis loin de les encourager à suivre des exemples dans lesquels on voit enjamber les mêmes mots partagés en deux, dont une partie est à la fin d'un vers et l'autre au commencement de celui qui suit, comme :

Così quelle carole *differente-*
*Mente* dansando, etc. — *Dant.*
La dispietata che m' à giunto al *gioui-*
*Dì* della cena, *etc.* — *Onest. Bologn.*
Fece la donna di sua man le *sovra-*
*Vesti*, etc. — *Ariost.*

Dans les exemples suivans, Arioste sépare l'article du nom qu'il accompagne :

Differir questa pugna finchè *de le*
*Forze* di Carlo, *etc.*
Tre dì, e tre notti audammo errando *ne le*
*Minacciose* onde, *etc.*

Ces sortes d'exemples arrachés souvent par la nécessité de la rime, en faisant voir avec quelle liberté les italiens dominent les vers, n'auront que rarement des imitateurs chez les poëtes modernes.

§ 599. Cet article de l'enjambement des vers a un rap-

port immédiat avec les règles de la césure dans les vers communs et dans les alexandrins des Français. Comme ces deux grands vers sont composés de deux petits vers chacun (§§ 369, 430.), la césure paraîtra toujours défectueuse lorsque ces deux petits vers s'enjambent : car alors le repos que la césure exige ne sera plus sensible, l'accent le plus essentiel s'affaiblit, et l'harmonie disparaît. Prenons, par exemple, les vers suivans de Molière, dans son *Misantrope*, acte 2, sc. 1, où Alceste dit à sa maîtresse :

*Mon amour ne se peut concevoir, et jamais*
*Personne n'a, madame, aimé comme je fais.*

Voilà deux enjambemens dans le premier grand vers. L'un se trouve à l'endroit de la césure, où le mot *concevoir* du second petit vers, appelé hémistiche, a une liaison très-intime et inséparable avec le verbe *peut*, du premier petit vers. L'autre enjambement est après le mot *jamais*, qui est inséparable du mot *personne* du vers après. Cependant à l'oreille des Italiens ces deux vers sont excellens. Rien n'empêche de les prononcer avec une telle adresse qu'on puisse respecter à la fois l'accent logique et l'accent tonique : et cela par le moyen d'un petit repos après *peut*, et après *jamais*.

Ce petit repos est autorisé par la nature même. Remarquez en effet très-à-propos le second vers :

*Personne n'a, madame, aimé comme je fais.*

Voyez ce mot *madame*, interposé dans la phrase *personne n'a aimé*; phrase qui semble ne vouloir admettre aucun repos entre ses membres : cependant le mot *madame*, qui les coupe entre *a*, et *aimé*, ne trouble point son intégrité. Voilà quels sont les effets des petits repos que je propose dans les enjambemens des vers.

Par ce petit repos, lorsqu'il est bien ménagé, je

croirai toujours que les vers suivans sont exempts de tout reproche :

*Et si de probité tout était revêtu,*
*Si tous les cœurs étaient francs, justes et dociles,*
*La plupart des vertus nous seraient inutiles.*
Molière, *Misantr.*, acte 5, sc. 2.

*Allez : vous devriez mourir de pure honte.*
*Misantr.*, acte 1, sc. 1.

Voltaire, dans ses Commentaires sur Corneille, n'ose pas critiquer l'enjambement des deux petits vers dans le grand vers suivant de Corneille, tragédie d'*Horace*, acte 4, sc. 7.

*Qu'elle soit un* effet d'amour *et de justice.*

Mais il n'approuve pas l'enjambement dans la césure de cet autre vers de Corneille, dans le *Menteur*, acte 3, sc. 1 :

*Sans commencer* par où *vous devez achever.*

C'est que de telle manière qu'on sache bien déclamer les vers, il est difficile de pouvoir y réussir en des vers semblables à ce dernier. Une conjonction, une préposition, un adverbe monosyllabe ne devrait jamais terminer la moitié d'un vers. Ainsi il sera toujours ridicule de faire des vers enjambés de la manière suivante :

*Adieu : je m'en vais* à - Paris *pour mes affaires.*

# ARTICLE VI.

## DES VERS IMITATIFS,

ET

## DU POUVOIR DU RHYTHME

### DANS LA VERSIFICATION.

§ 600. La poésie n'est qu'une imitation de la nature (1). Comme les couleurs peignent les images aux yeux, la

---

(1) La musique est-elle un art imitatif, de même que la peinture et la poésie? Aristote, au commencement de sa Poétique, place la musique dans le rang des arts d'imitation; mais il parle de la musique ancienne. J. J. Rousseau parle de la moderne, lorsque, dans son *Diction. de Musique, art. Imitat.*, il dit qu'elle concourt à l'imitation, principe commun auquel se rapportent les beaux arts; comme l'a prouvé l'abbé *Batteux*, dans son excellent Ouvrage intitulé : *les Beaux Arts réduits à un même principe*. Elle peint non-seulement les sons, mais aussi les objets qui sont soumis à la vue; cet art qui n'agit que par le mouvement, a le pouvoir de former jusqu'à l'image du repos : la nuit, le sommeil, la solitude entrent dans le nombre des tableaux de la musique. Une certaine espèce de bruit, dit le même Rousseau, produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit; comme quand on s'endort à une lecture égale et monotone, et qu'on s'éveille à l'instant qu'elle cesse.

L'Anglais BEATTIE (*Essai sur la Poésie et sur la Musique, considérées dans les affections de l'ame*) semble ne pas vouloir donner à la musique un pouvoir immédiat sur tous les objets de la nature, et presque l'effacer de la liste des arts imitatifs. Il ne veut pas appeler *imitatifs* ces sons qui, pour faire entendre la ressemblance avec les objets qu'on veut peindre, ont besoin d'une explication anticipée, semblable à ces écriteaux qui sortent de la bouche d'une image peinte sur la toile, à l'aide desquels on peut connaître le sens du tableau. Il reconnaît que la musique est un bel art, qu'elle exerce une grande influence sur l'ame, qu'elle a le pouvoir d'exciter différentes émotions agréables; mais quant à l'imitation, elle ne se produit jamais avec avantage que lorsque la poésie est son interprète, et détermine l'expression par les mots :

parole

parole peint aussi à l'imagination par l'organe de l'oreille : et quoique

*Segniùs irritent animum demissa per aurem,*
*Quàm quæ sunt oculis subjecta fidelibus,*

la poésie, cet art divin, en franchissant les limites et

---

c'est, dit-il, le goût et le génie de ces deux arts réunis qui produisent de plus grands effets.

J. J. Rousseau avoue de même, que l'imitation de la musique n'a pas partout la même étendue ; elle n'a pas, dit-il, le pouvoir de représenter directement l'agitation de la mer, la flamme d'un incendie, le bruit d'un ruisseau, l'horreur d'un désert affreux, le serein et la tranquillité de l'air, la fraîcheur des bocages ; mais elle a le pouvoir d'exciter dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en voyant toutes ces choses. L'art du musicien consiste à substituer à toutes ces images qu'on ne voit et qu'on n'entend pas, celles des mouvemens que leur présence exciterait dans le cœur de ceux qui seraient réellement spectateurs de tous ces objets.

Par ces idées de Rousseau, qui sont réellement vraies, je suis porté à adopter à peu près les idées de M. *Béattie*, qui détermine l'imitation de la musique par l'expression des paroles ; je pense que c'est dans ce sens que la musique vocale peut être imitative, et que l'instrumentale ne peut pas obtenir avec précision le même avantage, puisqu'elle ne donne que des expressions équivoques et vagues qu'on peut appliquer à plusieurs images. La musique, en voulant peindre des objets moraux et physiques, sait, par une mélodie douce et ravissante, réveiller dans l'ame certaines affections de cette même nature, elle peut y ajouter l'accent des passions qui agitent celui qui chante, et s'aider même des différentes qualités du son des instrumens qu'elle emploie ; mais toutes ces précautions, filles de l'art, n'offriront que des images générales, vagues et indéterminées à plusieurs choses qui produisent à peu près les mêmes affections du cœur. Une musique passionnée, tendre et mélancolique, peut, par sa mélodie touchante, exprimer à la fois la douce effusion de l'amour, celle de la douleur, de la prière, de la commisération, des larmes, etc. Une marche jouée sur l'orgue, dans l'église, excite des méditations religieuses, des affections dévotes envers l'Auteur de la nature : la même marche dans un champ de bataille inspire un courage belliqueux, et nous invite à l'ardeur du carnage et de la victoire. Un même air peut être répété à chaque couplet d'une longue chanson, et toujours très-agréablement, sans que le musicien soit obligé de changer sa musique à chaque image différente exprimée par chaque

les obstacles prescrits par la nature même, ose, par les mots, par leur harmonie et leurs sons, former des couleurs qui parlent à l'esprit, usurper pour ainsi dire la jurisdiction de la vue, et par son enchantement égaler les fonctions de ces deux organes différens. Elle sait tellement modifier les sons articulés qui frappent l'air, que l'on dirait que parler et faire voir sont la même chose; que par un prestige presqu'inconcevable elle met l'œil dans l'oreille, comme s'exprime Rousseau dans son Diction. de Musique. Cet empire de la poésie s'étend sur tous les autres sens de l'homme. La poésie, pour me servir de l'expression d'un savant, donne du corps à l'esprit, et de l'esprit au corps. *Imitare, dipingere e rappresentare è appunto l'essenza della poesia... e ciò direttamente col fine di recar diletto,* dice *Lud. Ant. Murat. Perf. Poes.*, lib. 1, cap. 9.

§ 601. Entre les différentes manières de s'y prendre pour obtenir son but, la poésie imitative emploie les sons et l'harmonie des paroles, qui, comme Cicéron le dit, *suos sensus et dolores habent.* C'est de ces sons et de cette harmonie que nous allons nous occuper dans cet article. Les tropes, les figures, immense ressource de l'éloquence oratoire et poétique, ne sont pas l'objet d'un traité de

---

couplet, et souvent par chaque vers. C'est la parole qui détermine à une seule image plusieurs images possibles. Ainsi, quoiqu'on ne puisse nier que la musique instrumentale réveille et dirige notre sensibilité, prépare les affections de l'ame et les porte sur un objet plutôt que sur un autre, par exemple, à la mélancolie, à la gaîté, au repos, au mouvement, au recueillement, etc.; il n'est pas moins vrai que la poésie est l'interprète immédiate de la musique, et que, sans le secours des paroles, la meilleure harmonie et la plus douce mélodie de la musique, quoique signifiant quelque jolie chose, il est difficile de dire précisément quelle chose elle signifie.

versification ; ils appartiennent à la parfaite poésie dont se sont occupés plusieurs génies italiens et français.

§ 602. Entre ces génies savans et sublimes, il sera toujours célèbre dans l'histoire de la poésie, le nom de *Ludovico-Antonio Muratori*, par son excellent ouvrage *della Perfetta Poesia*, dans lequel il en développe le goût en général, en étendant ses règles aux poëtes de tous les tems et de toutes les nations. Il commence par faire entendre qu'il existe un grand nombre de versificateurs, mais qu'il y a peu de poëtes qui fassent de bons vers. Cette même rareté de bons poëtes fait bien connaître la grandeur et la sublimité de l'art, art d'autant plus appréciable qu'il est rare :

*Et sagement avare,*
*La nature a prévu qu'en nos faibles esprits,*
*Le bon, s'il est commun, doit perdre de son prix.* Volt.

Un bon poëte porte avec lui la marque sûre d'un grand esprit, favorisé par la nature, et distingué de la foule des esprits ordinaires :

Erto è il giogo di Pindo : anime eccelse,
A sormontar sì perigliosa cima,
Fra un numero infinito Apollo scelse. *Bened. Menzini.*

Les efforts et les productions de ces esprits n'ont rien qui ne soit extraordinaire : leur art est divin, et c'est même une divinité qui les inspire :

*Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.*

§ 603. Sans une inspiration extraordinaire que la nature accorde à certaines organisations heureuses, il est impossible d'être poëte :

*C'est en vain qu'au Parnasse un téméraire auteur*
*Pense de l'art des vers atteindre la hauteur ;*
*S'il ne sent point du ciel l'influence secrète,*
*Si son astre en naissant ne l'a créé poëte*, etc. Boil.

*Muratori* distingue deux sortes d'ignorances de l'art poétique, ignorance qui dérive du manque de connaissances nécessaires pour le posséder, et ignorance de la nature. « L'ignoranza della natura (dit-il) si scorge in » coloro che dalla natura non riceverono in dono quel » temperamento d' umori, e quelle doti d' ingegno, e » fantasia che son duopo agli uomini per divenir poeti. » Chiamansi costoro nati *aversis musis*. E per qualunque » studio che facciano non troveranno mai la via d' en- » trare in Parnaso. »

Le contraire de cette ignorance est la connaissance de la nature; elle est une inspiration naturelle sur laquelle on ne raisonne pas plus que sur le génie et sur le bon goût des arts : elle se montre dans l'imagination et s'exhale par l'organe de la bouche sans que le poëte s'en aperçoive. C'est ainsi que Sapho, la dixième muse du Parnasse, paraissait tenir des dieux le don céleste de l'inspiration : embrâsée du feu de la poésie, elle improvisait des vers sublimes sans recherche, sans efforts, et qui coulaient d'une source pure et facile.

§ 604. *Muratori* développe l'idée du bon goût; il expose en quoi consistent les beautés poétiques; il désigne leur source dans les trois règnes de la nature; il enseigne les règles pour tirer des entrailles de la matière des vérités peu connues et rares (*verità pellegrine*); il parle de l'imagination, de son essor, de ses élans, de son délire (*delirio poetico*); il parle des images poétiques, du merveilleux et de l'imitation, de la vérité, de la fausseté des images et de leur vraisemblance, de l'affectation des pensées, de l'esprit et du jugement (*giudizio*) qualité nécessaire pour guider l'esprit; enfin, de la pompe et de la force du style poétique.

§ 605. Cet excellent ouvrage, unique peut-être dans

son genre, et dont la Bibliothèque impériale ne manqua pas de faire acquisition, mériterait d'être lu et relu par tous les élèves des Muses. Peut-être qu'un jour, aux faibles services littéraires que j'ai rendus à la France par mes différens ouvrages, j'ajouterai cet autre de lui donner la traduction de la parfaite poésie de l'auteur en question.

Mais tous ces objets dont j'ai fait mention n'appartiennent pas à l'art de la versification; ils forment un vrai poëte, au lieu que mon Traité forme un bon versificateur qui aspire à la gloire difficile d'être poëte.

§ 606. Il faut distinguer toujours la poésie de la versification. Considérons, suivant la belle comparaison de Démosthène citée par Aristote (Rhet. liv. 3, cap. 4), considérons la versification par rapport à la poésie, comme *la fleur de la jeunesse comparée au visage de l'homme;* considérons la poésie comme un dessin au crayon fait par un peintre, et la versification comme les couleurs qu'il applique sur le dessin, et qui sont propres aux objets qu'il a imités. Par cette *fleur* et par ces *couleurs* on rend aimable le style poétique, on le rend harmonieux, on l'embellit de tous les attraits qui séduisent et contentent l'oreille, ce ministre sévère de l'ame pour les sons de la parole : on peut [illegible] et on la rend avec tous ses agrémens et ses charmes possi[illegible] Réduisons ces embellissemens qui tiennent à la partie [illegible] les trois articles, *douceur*, *mesure*, *imitation*, et l'on verra plus clairement par cette distinction, que la *douceur* est l'effet immédiat du choix des syllabes et des lettres; la *mesure* l'effet du rhythme, et l'*imitation* l'effet de la différente combinaison des accens et des sons des lettres qui composent les mots. L'assortiment de certains mots et de certaines syllabes d'un vers, produit par leur son, leur nombre, leur quantité, une sorte d'expression qui

ajoute à la signification naturelle des mots un caractère d'imitation, et qui rend vivement des images.

Mais cette combinaison d'accens et de sons est souvent contraire à la douceur et à l'harmonie des vers, quand il s'agit de vouloir imiter des idées qui doivent présenter des images rudes, fortes et sévères. Cela pourtant fait la beauté de la poésie; c'est le clair-obscur des tableaux qui plaît à l'oreille par la loi des contrastes et par cette variété qui en éloigne l'ennuyeuse monotonie.

§ 507. D'après ces éclaircissemens, on peut se former à peu près une idée de l'influence de la versification sur la parfaite poésie, et du concours des mots pour la poésie imitative. L'on peut connaître comment, sans sortir des limites qui sont assignées à un traité de versification, il me sera justement permis de parler dans cet article de quelques observations qui regardent la parfaite poésie, celles précisément qui ont un rapport intime avec la construction matérielle des vers.

§ 608. Les mots et l'accent constituent la nature du vers, et donnent les nuances des sons et de l'harmonie. *Duæ sunt res*, dit Cicéron, *quæ permulcent aures*, *sonus et numerus*. Par le mot *numerus*, il entend les accens qui règlent la mesure : *quidquid est quod* [illegible] *aurium mensuram cadit, numerus appellatur.* Mais le [illegible] dépend du son des lettres qui en sont les élémens. Nous parlerons donc ici, 1° de la nature et des différens effets des lettres, 2° des différens effets de l'accent par rapport à l'harmonie et à l'imitation. Ce n'est pas assez que de donner aux vers la quantité déterminée de syllabes et d'accens; il faut aussi avoir égard à la qualité et à la quantité des lettres et des accens qui composent les mots et les vers; c'est de là que dérivent la gravité, la douceur, l'âpreté, et le mouvement de la voix.

C'est le mélange heureux des voyelles et des consonnes qui fait le charme de la versification, comme le dit Voltaire, en critiquant la dureté du vers suivant de Corneille,

*J'eus toujours pour suspects les dons des ennemis.*
Timeo Danaos et dona ferentes.

---

DE LA NATURE ET DES DIFFÉRENS EFFETS DES LETTRES.

§ 609. De la différente combinaison des lettres résultent les mots et les phrases imitatifs, et l'on établit le rapport des sons et des mots avec l'objet de la pensée. L'homme, pour rendre à son gré le sentiment dont il est touché, a recours naturellement à l'expédient de contrefaire et de marquer ses sentimens par des sons articulés. Il exprime par là, par exemple, le fracas d'une maison qui tombe, le bruit confus d'une assemblée tumultueuse, le bruit d'un tonnerre qui gronde, etc. Ce même bruit inarticulé fait par un instinct naturel, donne l'idée des mots imitatifs articulés dont les hommes policés se servent pour exprimer vivement leurs idées. On ne doute pas qu'une grande partie des mots des langues modernes n'imitent, par la combinaison des voyelles et des consonnes, les différentes choses qu'on veut rendre évidentes, de même qu'elles étaient imitées dans les langues anciennes. Je vais examiner les différens sons des lettres dont sont composés les mots des langues italienne et française.

§ 610. Commençons par les voyelles. On peut considérer dans les voyelles le *son* plus ou moins *pur*, et l'*intonation*. Les voyelles ne sont pas toutes également pleines et brillantes : en général celles que l'on prononce avec une ouverture de bouche assez sensible, en leur donnant beaucoup d'esprit, sont les plus sonores et les plus ma-

gnifiques; telle est la voyelle *a* (1), et après celle-ci la voyelle *o*, quoique Vossius voudrait y placer la voyelle *e* (2).

Les voyelles *e* et *o* sont plus sonores lorsqu'elles sont ouvertes : ainsi *o* est plus sonore dans le mot *ópera* que dans *ogni; e* est plus sonore dans *eletto* que dans *egli*.

La voyelle *i* est moins sonore que les précédentes, mais elle est très-aiguë. Elle est plus grêle et plus délicate que l'*e*. Vossius, en parlant de l'*i*, dit : *Nullus est clarior voce illâ; in levibus et argutis usum habet prœcipuum.*

*U* est la moins sonore de toutes les voyelles. Vossius dit : *Ultimum dignitatis gradum tenet* u. Ainsi les paroles *alma, campagna, prende, almo* sont plus sonores que *ministri, minimi, tutti, chiusura, futuro*, etc.

L'*u* français est plus aigu, mais moins grave et plus faible que *ou*, (qui est l'*u* des Italiens) comme le dit l'auteur cité.

L'*eu* français est vague, mais sonore, et plein, comme l'assure Vossius même.

---

(1) Le son de l'*a*, dit Vossius, *magnificentia aures propemodùm percellit.*

(2) La raison de cette préférence de l'*e* sur l'*o* est fondée sur la réflexion suivante : quoique le son de l'*e* soit plus faible et moins volumineux que celui de l'*o*; néanmoins, lorsqu'il est ouvert il se remplit et s'approche beaucoup de la prononciation de l'*a*; au lieu que l'*o* ouvert est sombre et un peu vague. J'ai observé en effet dans toute l'Italie, que les o finaux des mots se prononcent très-souvent comme des *u*. C'est pourquoi Vossius dit: *E, non quidem gravem, sed clarum satis et elegantem habet sonum. E vocalis magis sonora et magnifica quam* o, *minùs quam* a.

Le son de l'o est plein, mais grave. *O sonum habet quidem vastum, et aliquâ ratione magnificum, longè tamen minùs quàm* a. *Nulla hac aptior litterâ ad significandum magnorum, animalium, et ingentium corporum seu vocem, seu sonum.* Voss.

L'*e* muet est une sixième voyelle qui donne un son très-faible, vague et le moins sonore.

Les voyelles nazales donnent un son plein, mais sombre et un peu vague. Passons aux consonnes :

§ 611. Les consonnes les plus sonores et les plus magnifiques sont *l*, *m*, *p*, *q*, *r*, *s*, *z*, lorsqu'elles sont unies avec les voyelles *a*, *e*, *o* : en Italie ces mêmes consonnes redoublent leur son lorsqu'elles sont redoublées dans l'écriture, comme *molle*, *appaga*, etc. Le son de *r*, *s*, *z*, suivi d'une autre consonne, est très-âpre et très-fort, comme dans les mots *sprezza*, *scalzo*, *storpia*, etc. Toutes les autres consonnes sont plus douces, quoique moins sonores.

Entre les consonnes, le *b* et le *d* sont légers, coulans (en italien *snelle*, *e spedite*).

Le *c*, le *g* et l'*j* rendent un son plein (*spesso*, *e pieno.*)

Le son de *g* et *j* est souvent mouillé et doux dans la prononciation française : il est plein, mais pas assez sonore.

L'*f* et le *v* ont un son épais et gras (*denso*, *e grasso*, comme le dit *Trissino*).

La lettre *l* a un son doux, moëlleux et agréable (*molle*, *delicato e piacevole*).

Les consonnes *z* et *s* ont un son sifflant et plein, mais un peu dur (*sibiloso*, *e pieno*). Le son de ces deux consonnes est souvent très-doux dans la prononciation française, et par là il devient faible.

*M* et *n*, suivies d'une autre consonne, donnent un son plein et en même tems obscur : *ombra*, *gonfio*, etc.

Le *p* et le *t* sont très-prompts et coulans (*snellissimi*, *e speditissimi*).

L'*r* est plein, très-sonore et bruyant.

Le son de *q* est en lui-même peu frappant, et muet (*povero e muto*) : il a besoin d'un *u* qui le soutienne.

Entre toutes ces consonnes on apprécie et l'on tient compte des labiales, telles que *b*, *p*, *v*, *f*, *m*; des dentales, telles que *d*, *t*; des gutturales *g*, *k*, *x*; des sibilantes *z*, *s*; des glissantes *j*, *ch*; des palatales *l*, *r*, *n*; etc.

On examine avec soin quelles sont les articulations sympathiques ou anthipathiques dans le passage d'un mot à l'autre, pour les faire valoir au besoin. Par exemple, deux différentes labiales de suite sont pénibles à articuler, comme *cep verdoyant*, *Jacob vivait;* ce que l'on peut bien connaître en prononçant à haute voix les vers qu'on écrit.

§ 612. Le plus ou moins de voyelles et de consonnes rend les mots plus ou moins graves et sonores. Plus il y a de voyelles et de consonnes dans les syllabes, plus elles acquièrent de gravité. La raison de cette différence est évidente, car les mots sont d'autant plus pleins, sonores et majestueux, qu'ils demandent plus de tems à être prononcés: or il faut bien plus de tems pour prononcer les mots dont les syllabes sont chargées de voyelles et de consonnes, que ceux qui sont formés d'une seule voyelle ou d'une voyelle et d'une consonne. Il est aisé de sentir que pour prononcer *stra* il faut un tems plus que double que celui qu'on emploie pour prononcer *a*, ou *ra*.

§ 613. Puisque tous les mots n'ont pas les mêmes voyelles et consonnes, ni les mêmes accens, et puisque la combinaison des lettres élémentaires des mots peut varier d'une manière prodigieuse, il s'ensuit que tous les mots varient aussi prodigieusement dans leurs nuances de gravité, de douceur, de sonorité: et comme les élémens des vers sont les mots, il s'ensuit aussi que les vers seront différemment nuancés par leur gravité, leur douceur et leur sonorité. Ainsi on juge de la qualité du vers par celle

des mots, des syllabes et des lettres qui les composent.

§ 614. Mais la qualité des vers qui constitue leur véritable caractère n'est pas l'effet du hasard; elle est le résultat d'un calcul bien réfléchi du vrai poëte : il sait d'abord proportionner le style à la matière; il sait ensuite choisir avec goût des mots, et dans les mots, des syllabes et des lettres, ou graves, ou légères et coulantes, ou sonores ou sifflantes, ou âpres ou douces, pour former des vers qui soient analogues au sujet qu'il se propose d'imiter; en sorte que, par leur moyen, *la son devient l'écho des sens*, comme le dit l'Anglais *Pope*. Tous ces élémens sont les couleurs dans les mains du poëte, semblables à celles qu'un peintre mêle artistement sur la palette pour achever son tableau : *ut pictura poesis*. Mais avec cette différence que les couleurs du premier ont un pouvoir presqu'illimité pour achever toutes les images qui se présentent sous son pinceau, au lieu que les couleurs du dernier ont un pouvoir borné qui ne peut s'étendre au-delà d'une seule situation de l'objet qu'il veut colorer.

Celui qui n'a pas le rare talent de savoir présenter à tous les sens les images des objets de la nature qui tous sont la matière de l'art; celui qui ne sait pas donner les tons et les couleurs qui sont propres à chaque objet et à chaque genre de poésie dont Horace fait une exacte description; celui-là, dis-je, ne méritera point le nom de poëte :

*Descriptas servare vices, operumque colores*
*Cur ego si nequeo, ignoroque, poeta salutor?*

Horat., Art poet.

§ 615. C'est par cette partie difficile de la poésie que se distinguèrent, parmi les Italiens, *Dante, Petrarca, Tasso*, et entre les Français, *Boileau, Racine, La Fontaine*, etc. Mais ces hommes célèbres n'ont suivi que les exemples et les règles des Anciens, tels que Platon, lib. 3,

*de Repub.*, Euripide, et en général tous les savans grecs et latins. C'est pour cela qu'on ne se lassera jamais d'admirer cet *antrum remugit* de Virgile : cet

*Intonuére cavæ, gemitumque dedére cavernæ.*

cet autre :

*Intonuére poli ; crebris micat ignibus æther.*

et les suivans de Lucain :

*Mox ubi se sevæ stimulavit verbere caudæ,*
*Erexitque jubam, et vasto gravi murmur hiatu*
*Infremuit*, etc.

et ces vers d'Homère, qui peignent la frayeur du petit Astianax à la vue du cimier de son père Hector, et que le célèbre *Muratori* a traduit comme il suit :

E con sguardi tremanti e mal securi
Mira il cimier qu' orribilmente ei scuote.

Enfin (pour passer sous silence une infinité d'autres exemples), ce vers excellent d'Euripide dans sa tragédie d'*Oreste*, cité par *Longin*, et traduit admirablement par *Boileau* :

*Quels horribles serpens leur sifflent sur la tête?*

d'où Racine, dans la tragédie d'*Andromaque*, dit :

*Pour qui sont ces serpens qui sifflent sur vos têtes?*

§ 616. On ne saurait assez admirer entre les auteurs français, les vers suivans de Boileau, dans son chant 1[er] de l'Art poétique :

*J'aime mieux un ruisseau qui sur la molle arène*
*Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,*
*Qu'un torrent débordé qui, d'un cours orageux,*
*Roule, plein de gravier, sur un terrein fangeux.*

que M. *Buttura* a traduits très-élégamment en italien, par les vers suivans :

Fonte m' alletta, o rio che in prato ameno
Per fiorito sentier lento serpeggia,
Più di torrente che fra loto e sabbia
Tempestoso précipita e trabocca.

Je n'admire pas moins ces vers de Racine dans *Phèdre*,

*Sa croupe se recourbe en replis tortueux.*
*Ses longs mugissemens font trembler le rivage.*
*Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.*
*L'essieu crie et se rompt.*

Cette expression de Clément : *l'aigre cri de la scie.*
Ces vers de Voltaire, dans sa *Henriade :*

*L'air siffle, le ciel gronde, et l'onde au loin mugit.*
*La foudre étincelante éclate dans les nues.*

Et ces deux autres de Boileau dans son *Lutrin*, lorsqu'il veut peindre le feu qui sort d'un caillou frappé par le briquet :

*Des veines d'un caillou qu'il frappe, au même instant*
*Il fait jaillir un feu qui petille en sortant.*

Les adorateurs des Anciens pourraient convenir avec moi que ces deux vers sont meilleurs que celui de Virgile :

*Ac primum silicis scintillam excudit Acates.*

Je ne me lasse pas d'admirer dans les satyres du même Boileau les deux vers suivans :

*Et de son lourd marteau martelant le bon sens,*
*A fait de méchans vers douze fois douze cents*, etc., etc.

§ 617. Tout le monde admire la conduite scrupuleuse de *Petrarca*, par rapport à l'article dont nous nous occupons, dans lequel il a su exceller par des beaux vers, ré-

sultat de longues réflexions : et l'on cite ces vers du premier sonnet :

Voi che ascoltate in rime sparse il suono
Di quei sospiri ond' io nudriva il core.

Il avait écrit d'abord :

Di quei sospir *de' quai* nudriva il core.

Mais, comme l'observe *Bembo*, *lib.* 2, *Delle Prose*, *Petrarca* pensa que par les mots *de' quai*, il ne rendait pas un son plein : d'ailleurs il regnait dans le vers une cacophonie par ces mots *di quei*, *de' quai* : il voulut donc changer les mots *de' quai*, et il dit :

Di quei sospir di *ch' io* nudriva il core.

Mais il s'aperçut après qu'il valait mieux de substituer aux mots *di ch'* le mot *onde*, comme étant plus arrondi, à cause de l'*o* et des deux consonnes : il changea donc le vers en celui-ci :

Di quei sospir ond' io nudriva il core.

Finalement il connut que le mot *sospir* était moins doux que *sospiri*. Ainsi en

*Vingt fois sur le métier remettant son ouvrage,*

en polissant et repolissant (pour me servir des expressions de Boileau) il parvint à accomplir un de ses beaux vers :

Di quei sospiri ond' io nudriva il core.

§ 618. Par cet exemple, et par d'autres que je citerai après, le poëte qui n'est pas un simple versificateur, doit donc être persuadé qu'il faut, pour donner de l'ame à ses vers, et pour les rendre imitatifs, faire avec art un choix de mots tantôt pleins et âpres, tantôt doux; en certaines occasions, graves, et en d'autres, doux et coulans : il doit

au besoin multiplier ou diminuer le nombre des consonnes et des accens, et faire un choix de la qualité des voyelles.

S'il veut, par exemple, donner aux vers un ton de gravité, il multiplie les accens et les consonnes, qui donnent au tems un mouvement lent : s'il veut au besoin donner de la vivacité aux vers et les rendre coulans, il diminue le nombre des consonnes, augmente celui des voyelles, en combine les élisions (§ 512), en diminue les accens : il fait un choix de mots *sdruccioli* ou glissans. Pour représenter quelque chose d'horrible, de rude, de désagréable (*spiacevole*), il multiplie les *r* : s'il veut exprimer un son bruyant et sifflant (*sibiloso*), il emploie les *s* : pour des sons muets (*muti e ottusi*), il fait usage des *t*, et d'autres consonnes les moins sonores : pour imiter le son d'une trompette ou d'autres sons semblables, il sait réunir des *t*, des *u*, des *r*, comme l'a fait Virgile, selon que le remarque *Gianvittorio Rossi*, dans son index, au mot *tuba*; et ainsi des autres lettres.

Le célèbre *Maffei*, dans sa tragédie de *Mérope*, pour imiter le bruit (*il fragore*) qu'un corps fait lorsqu'il tombe avec force dans l'eau, et le bruit de l'eau qui s'élève frappée et repoussée par le corps qu'on y plonge, réunit des *r* pour exprimer la première idée; et pour la seconde il multiplie les *s* et les *z*.

..................... piombò fendendo
L' acqua cón gran fragore : in alto salse
Lo spruzzo, e l' onda sovra lui si chiuse.

Pétrarque voulant tracer l'image d'une vieille paysanne qui, surprise par la nuit, redouble ses pas pour gagner sa chaumière, emploie deux vers pleins de consonnes coulantes (*snelle e pronte*) : il multiplie les accens, et représente la bonne femme comme marchant à grands pas :

La stanca pastorella pellegrina
Raddoppia i passi, e più, e più s' affretta.

L'âpreté du vers suivant peint vivement l'objet :

Arde cogli occhi, e rompe ogni alto scoglio.

Cet autre exprime la langueur :

Che il fa gir oltre dicendo, aimè lasso!

Le vers suivant rend bien le bruit des os quand ils craquent :

In fin ch' io mi disosso, e snervo, e spolpo.

Le poëte *Poliziano* se sert du vers suivant, pour exprimer la stabilité d'un objet :

Ma come scoglio che incontra a mar dura.

*Sannazzaro* fait entendre le frémissement des vents, et le murmure des vagues dans les vers suivans :

Vieni all' ombra Montan, che l' aura mobile
Già freme fra le fronde, e il fiume mormora.

*Tasso* imite l'aboiement des chiens, et le sifflement des serpens dans ces vers :

Mille, e mille latrar voraci Scille
E fischiar Idre, e sibilar Pitoni.

*Chiabrera* dont le mérite, selon l'expression de *Muratori* et de *Salvini*, *non è mai abbastanza conosciuto*, pour peindre le premier pas que Christophe Colomb jeta sur le terrein du Nouveau-Monde, dit :

Allor dal cavo pin scende veloce,
E di grand' orma il nuovo mondo imprime.

*Dante* exprime le murmure d'un fleuve qui, du sommet d'une montagne, descend à travers des pierres qui semblent retarder son cours :

Udir mi parve un mormorar di fiume
Che scende chiaro giù di pietra in pietra.

§ 619. Les poëtes imitent les choses, même par les désinences

désinence du vers qui se relève, ou tombe selon l'intention de l'esprit. Le vers suivant redouble de force à la fin :

O d' ardente virtude ornata e calda. *Petr.*

Ces deux autres sont languissans à la fin :

Prega Senuccio mio, quando il vedrai
Di qualche lacrimetta, o d'un sospiro.

*Dante* pour imiter le mouvement de quelque chose qui descend du haut, et pour imiter une action qu'on fait à la hâte, se sert de mots *sdruccioli* :

Che non possiam nell' alta bolgia *scendere*.
Che gli vidi venir coll' ali tese
Non molto lungi per volerne prendere.

Voici de semblables cadences, choisies dans les vers du grand Boileau et d'autres poëtes français :

*Cadence pressée.* Le prélat hors du lit impétueux s'élance.

*Cadence grave.* Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,
Promenaient dans Paris le monarque indolent.

*Cadence dure.* D'une subite horreur ses cheveux se hérissent.

*Cadence douce.* Source délicieuse en misère féconde, etc.

§ 620. On trouve des octaves entières dans les poëmes de *Tasso* et d'*Ariosto*, qui offrent une imitation continuée. J.-J. Rousseau, dans sa lettre sur la musique, admire avec transport les huit vers suivans, que le chantre de la *Jérusalem Délivrée* a su si habilement imiter d'Homère, dans la description de la ceinture de Vénus : il y fait dominer surtout les *l*, pour rendre ces vers doux, coulans, et pleins d'harmonie :

Teneri sdegni, e placide e tranquille
Repulse, e cari vezzi, e liete paci,
Sorrisi, parolette, e dolci stille
Di pianto, e sospir tronchi, e molli baci :

Fuse tai cose tutte, e poscia unille,
Ed al foco temprò di lente faci,
E ne formò quel sì mirabil cinto
Di ch' ella aveva il bel fianco succinto.

Il admire les suivans du même auteur, qui d'ailleurs les avait imités de *Vida*. La combinaison de plusieurs *r*, *m* et *b* donne aux vers un son rauque et âpre :

Chiama gli abitator dell' ombre eterne
Il rauco suon della tartarea tromba.
Treman le spaziose atre caverne,
E l' aer cieco a quel romor rimbomba.
Nè sì, stridendo mai dalle superne
Regioni del cielo, il folgor piomba,
Nè sì scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra (1).

§ 621. Cette imitation de la nature par la combinaison des sons diffère bien de la description. Cependant c'est dans les descriptions qu'on l'emploie le plus souvent, parce que c'est là surtout qu'on s'efforce de peindre les objets avec les couleurs les plus vives. *Ariosto* fait une belle description imitative de deux chiens qui se battent :

Come soglion talor due can mordenti,
O per invidia, o per altr' odio mossi,
Avvicinarsi digrignando i denti,

(1) Qu'il me soit permis de faire l'observation suivante par rapport à la langue française. J. J. Rousseau est enthousiasmé de ces vers cités au moment qu'il veut faire l'éloge de la langue italienne de préférence de la sienne qui a été l'organe heureux de la douceur et de la sublimité de son style ; et il se tient à des motifs qui sont communs entre ces deux langues. Il devrait vanter plutôt les grands génies dont l'Italie a été riche, lesquels ont su faire un si bel usage des mots : car enfin, si la beauté de ces vers dépend des *l*, des *r*, des *b* et des *m* ; depuis quand la langue française ne peut-elle pas rendre la même beauté, elle dont l'alphabet est composé des mêmes lettres qui ont en général le même son qu'en italien ; elle qui jouit en grande partie des mêmes, ou presque des mêmes mots qu'en italien ; elle qui, outre tous ces avantages communs, vante aussi plusieurs sons divers qui lui sont exclusivement propres, et qui servent admirablement à la variété et à l'imitation poétique? Ces qualités exclusives seront mieux relevées dans la quatrième partie de cet Ouvrage.

Con occhi *biechi*, e più che *bragia rossi*,
Indi a' *morsi* venir di *rabbia ardenti*
Con *aspri ringhi*, e *rabbuffati dossi;*
Così alle spade dai gridi e dall' onte
Venne il Circasso e quei di Chiaramonte.

De même *Tasso* (chant 7, st. 42, 43), voulant peindre le combat de *Tancredi* avec *Rambaldo de Guascogna*, se sert de plusieurs mots imitatifs :

E poi sull' ampia fronte il *ripercote*
Sì che *il picchio rimbomba in suon di squilla :*
L' elmo non fende già, ma lui ben *scuote*,
Tal ch' egli si *rannicchia* e ne vacilla.
*Infiamma* d' ira il principe le gote,
E negli occhi di foco *arde e sfavilla :*
E fuor della visiera escono *ardenti*
Gli *sguardi*, e insieme lo *stridor* de' denti.

Il *perfido* pagan già non sostiene
La vista pur di sì *feroce aspetto :*
Sente *fischiar* il ferro, e tra le vene
Già gli sembra d' averlo, e in mezzo al petto.
Fugge dal colpo, e il colpo a cader viene
Dove un pilastro è contro il ponte eretto :
Ne van le *schegge* e le scintille al cielo,
*E passa al cor del traditore un gelo.*

Rien de plus délicat que cette description de Pétrarque (canz. 27, st. 4), dans laquelle il peint madame Laure, assise sur un gazon, près d'une fontaine ombragée d'arbres fleuris :

Da' bei rami scendea
(Dolce nella memoria!)
Una pioggia di fior sovra il suo grembo :
Ed ella si sedea, umile in tanta gloria,
Coperta già dall' amoroso nembo :
Qual fior cadea sul grembo,
Qual sulle trecce bionde
Ch' oro forbito e perle
Era quel dì a vederle :
Qual si posava in terra, e qual sull' onde ;
Qual con un dolce errore
Girando, parea dir : » *qui regna amore.*

Le célèbre *Cesarotti*, qui a su prêter aux objets les couleurs de la vie et de la réalité, et offrir des objets en mouvement ; lui qui, en parlant d'un guerrier, du bruit du vent pendant la nuit, d'un cœur atroce, a dit :

Egli ama « di brillar nella pugna, e *diguazzarsi*
*Nel sangue degli Eroi :* pur se alla guerra
Pende la man, sta per la pace il core :

Della notte udì
*Stridula, acuta cigolar la voce.*

Amami il fiero,
*Ma dentro il bujo d' un atroce orgoglio :*

*Cesarotti*, dis-je, voulant faire la description des tempêtes imprévues, se sert admirablement des mots suivans :

Ecco repente il cielo » Rabbujasi, raggruppasi, rovesciasi
Stemprato in pioggia procellosa : intorno
Alle voci ululabili dei venti
Rimugge il bosco : ora quel colle, or questo
Vestono falde d' abbagliante foco,
E in tempestosi vortici di nebbia
Rotola il carro assordator del tuono.
Fra lo scompiglio, e fra l' orror tremanti, etc. *Temor. ch. 8*

Il suo leggiero schifo » saltellava sull' onde, e già guizzando
Sulle penne de' venti.... Ma un negro spirto
Turbò la notte ; il mar gonfiossi, i scogli
Rugghiano, i venti vorticosi a cerchio
Strascinano le nubi ; ale di lampi
Volan focose. *Fingal : ch. 3.*

M. Batteux admire les vers suivans de Boileau, dans son *Lutrin*. Les anciens, dit-il, l'auraient regardé peut-être comme des exemples frappans d'harmonie poétique :

*Ses murs dont le sommet se dérobe à la vue,*
*Sur la cîme d'un roc s'alongent dans la nue.*
*Ses ais demi-pourris que l'âge a relâchés,*
*Sont à coups de maillet unis et rapprochés.*
*Sous les coups redoublés tous les bancs retentissent ;*
*Les murs en sont émus, les voûtes en mugissent :*
*Et l'orgue même en pousse un long gémissement.*
*Que fais-tu, Chantre, hélas ! dans ce triste moment ?*
*Tu dors d'un profond somme.*

## DES DIFFÉRENS EFFETS DE L'ACCENT,

### PAR RAPPORT A L'HARMONIE ET A L'IMITATION.

§ 622. Nous avons observé que l'accent est la source de l'harmonie (§ 7); et en général (aux ch. 1 et 3, part. II) que les différens arrangemens des accens dans les vers, donnent une harmonie différente ; que leur valeur tantôt ralentit, tantôt accélère le mouvement des vers dans le tems ; que le plus ou moins de leur énergie établit certaines nuances d'harmonie. En général le ressort de l'harmonie est d'une étendue infinie ; et elle est surtout l'ame des beaux arts.

En distinguant quatre sortes de rhythmes différens ; *iambe*, *trochée*, *dactyle*, *anapeste*, nous avons déterminé au juste leurs caractères, leurs fonctions différentes (§§ 20, 21, 62). Le trochée (*-v*), avons-nous dit, a un mouvement léger, aisé et naturel : l'iambe (*v-*) a de la dignité et de la vivacité : le dactyle (*-vv*) un mouvement léger et glissant : l'anapeste (*vv-*) a de la force et de la sonorité. Enfin, nous avons remarqué en particulier (§ 53 et ailleurs) la propriété des mots ou des pieds anapestes, dont la langue française est très-riche, en les comparant aux mots ou pieds dactyles dont l'italienne abonde de préférence à l'autre (§§ 45, 46).

§ 623. Nous allons voir à présent comment les poëtes ont su tirer parti de la puissance du rhythme qui est l'effet de l'accent, pour faire en sorte qu'il obéisse à leur dessein dans l'imitation des objets qu'ils se proposent d'animer.

Ils ont observé que les accens toniques donnent aux vers une marche grave et soutenue; et qu'au contraire les accens graves leur prêtent un mouvement vif et rapide.

L'oreille leur a montré que le passage de la voix d'un ton aigu au grave donne de la douceur aux vers ; et que le passage du ton grave à l'aigu leur donne de l'énergie et de la vivacité, sans en affaiblir trop la douceur (1).

Enfin ils ont reconnu que, comme les mots peuvent imiter des sons analogues à la nature des choses que l'on veut exprimer ; une articulation vive ou lente exprime aussi des mouvemens semblables. Et c'est par ces mouvemens que le rhythme combiné avec le son des lettres dont nous avons déja parlé, nous fait entendre, par ses différentes gradations, que les vrais poëtes par leur art imitent réellement la nature.

De là ils savent imiter une émotion lente, ou une émotion vive, un travail pénible ou un ouvrage facile, une

(1) Ces observations sur le nombre et l'harmonie du rhythme, sont essentielles à la perfection de l'art poétique, et elles ont occupé l'esprit des anciens et des modernes prosateurs. *Trasimaque*, en puisant ses observations dans la nature même, en fut l'inventeur ; *Isocrate*, comme le dit Cicéron, s'avança vers la perfection, et comprit bien que si la prose ne doit point avoir le rhythme du vers, elle doit au moins avoir un nombre et une harmonie qui lui soient propres. Aristote s'occupa du nombre oratoire dans son liv. 3, cap. 8. Cicéron, dans son ouvrage *de Oratore*, dit : « La nature elle-même nous porte à renfermer nos pensées dans un espace, à donner aux mots un ordre convenable, et à terminer nos phrases le plus souvent d'une manière plus ou moins nombreuse. L'oreille elle-même sent ce qui la remplit, ou ce qui lui manque : nos phrases sont coupées par les intervalles de la respiration, qui non-seulement ne doit pas nous manquer, mais qui même ne peut être gênée sans produire un mauvais effet. » Le *Panigarola*, dans son *Comment.* 27 ; le *Cavalcanti*, liv. 3 ; *Granata*, lib. 5, cap. 16, et d'autres ont parlé de l'harmonie du rhythme. Plusieurs auteurs entre les Italiens y ont excellé, tels que *Boccaccio*, *Bembo*, etc. Les auteurs Français en tiennent compte même dans leur prose. « Le rhythme, dit l'abbé d'Olivet, c'est-à-dire cet assemblage de plusieurs tems qui gardent entre eux certain ordre ou certaines proportions, a pour objet de rendre le discours ou plus lent ou plus vif, de lui donner de la vivacité et de la lenteur. C'est ce que nous pouvons faire aussi bien que les Anciens ; je dirai même que nous le pouvons plus aisément. »

sensation agréable, une douleur déchirante, une tempête bruyante de l'océan, des éclats redoublés du tonnerre, les dévastations suivies d'un tremblement de terre, ou d'un torrent débordé, le murmure d'un ruisseau, les accords de la harpe éolienne, le jardin enchanté d'Armide, les effusions de l'amour ou de la colère et de la haine. En peu de mots, ils savent, par un choix et par un arrangement des instrumens de leur art, réunir ensemble dans leurs poëmes la douceur, la noblesse, l'âpreté, les mouvemens légers ou bruyans, inégaux et brusques, vifs et joyeux.

Ils savent former des vers doux et simples pour peindre des objets agréables et une passion aimable; des vers durs pour exprimer tout ce qui est difforme, violent, ou choquant; des tons aigres pour tout ce qu'il y a de repoussant; des tons gracieux pour tout ce qui est amour, complaisance, admiration.

§ 624. Par une sérieuse étude de cet art admirable, Virgile, ce génie rare dont peu de poëtes ont pu égaler les beautés et la justesse sous le rapport de la versification, a imprimé le cachet de son génie au vers suivant, qui ne respire que la tendresse et l'amour. (Egl. 3).

*Et longum formose, vale vale, inquit, Iolla:*

à cet autre, qui exprime si naturellement le galop d'un cheval :

*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.*

Et ces autres qui peignent tantôt un vaisseau absorbé par la mer : *Torquet agens circum, et rapidus vorat æquore vortex;* tantôt un bœuf qui tombe sous le coup d'une massue : *Sternitur exanimisque tremens, procumbit humi bos :* et une infinité d'autres vers imitatifs, dont Pontanus a rem-

pli un dialogue tout entier, sous le nom de son écolier, *Azzius Sincerus*.

§ 625. Par cette même connaissance de l'art, Boileau, pour peindre la mollesse, a pu créer le vers suivant, déja analysé au § 51.

*Soupire, étend les bras, ferme l'œil, et s'endort.*

Dès le berceau de la poésie française, vers le onzième siècle, ce fut par ces mêmes principes qu'on a pu dire :

*Du long comme il était mesura la campagne.*

pour imiter la chute d'un cavalier blessé d'un coup de lance : c'est un vers imité de Virgile, lorsqu'il dit : *Hesperiam metire jacens*. Ce vers rapporté par Fauchet est admirable : il est digne d'Homère : je ne peux pas me rassasier de le déclamer souvent.

§ 626. Nous avons analysé, au § 597, ces deux beaux vers de *Tasso*, lorsqu'il veut peindre le mouvement de la main élevée de Clorinde expirante :

E la man nuda, e fredda alzando *verso*
Il cavaliero, etc.

Il a voulu affaiblir l'accent de la parole *verso* pour marquer l'affaiblissement de la force, et ce mouvement coulant d'une main qui s'élève et tombe.

Mais on observe tout le contraire au chant 19, lorsqu'*Erminia*, à la vue de Tancrède son amant, tout couvert de blessures et presque mort, descend de cheval pour lui prêter du secours :

Vista la faccia scolorita e bella,
Non scese no, *precipitò* di sella.

Qu'on médite sur la nature du mot *precipitò*, qui peint vivement l'acte d'un homme qui en s'oubliant soi-même, et sans ménager les moyens, vole au secours d'un autre,

et qui en un instant est là pour lui prêter ses offices : *Erminia*, au lieu de descendre, se précipite du haut de son cheval. Ce mot *precipitò* est un *sdrucciolo* ou dactyle au présent de l'indicatif, comme *precìpito*, *precìpiti*, *precìpita* : son nom substantif est *precipizio*, mots glissans propres à peindre une chose qui se fait à la hâte : il reste toujours comme tel dans l'imagination. Mais lorsqu'il est à la troisième personne du parfait, il est un dactyle, mais renversé, *precipitò* : ce dactyle renversé peint mieux que le vrai dactyle l'idée du poëte ; car par les trois premières syllabes brèves, *precipi*, il exprime la célérité de la descente, et par le dernier *tò*, il exprime le résultat de l'arrivée au but où l'homme aspire : on voit l'action méditée, terminée déja dans un clin-d'œil : on voit Herminie près de Tancrède, lui prodiguer déja ses soins affectueux.

§ 627. Le célèbre *Cesarotti*, dans sa traduction de l'Iliade d'Homère, chant 22, se sert d'un pied dactyle et d'un pied iambe pour exprimer à peu près la même idée ci-dessus énoncée. Il veut peindre l'instant dans lequel Andromaque voit du haut des murs de Troie le corps d'Hector traîné par terre : à ce spectacle d'horreur,

> Senza voce, respiro, motò, sangue,
> Quasi colta da folgore, cascò.

*folgore*, pied dactyle, exprime le mouvement subit de la foudre : *cascò*, pied iambe, exprime cet instant de l'action de la foudre qui frappe, et en frappant consomme entièrement son effet ; et la chute d'Andromaque est admirablement exprimée par le dernier accent, qui fait sentir le bruit d'un homme qui tombe.

§ 628. *Bembo*, pour exprimer la pesanteur d'un corps,

se sert d'un vers *endecasillabo* dont l'accent tombe sur la septième syllabe :

E l' arche gravi per mólto tesoro.

La marche même du vers qui a l'accent sur la septième syllabe, fait sentir quelque chose de lourd et de fatigant.

La Fontaine ne peut pas peindre mieux le héron, en multipliant le mot *long*, qui grammaticalement et prosodiquement est long ; et en employant le mot *cotoyer* :

*Un jour sur ses* longs *pieds allait, je ne sais où,*
*Un héron au* long *bec, emmanché d'un* long *cou :*
*Il cotoyait une rivière.*

Boileau peint admirablement la marche des bœufs dans les vers suivans :

*Quatre bœufs attelés, d'un pas tranquille et lent,* etc.

On admire encore cet autre vers du même auteur, en parlant du bœuf :

*Traçât à pas tardifs un pénible sillon.*

§ 629. *Dante*, pour peindre la descente précipitée de la foudre et le fracas du tonnerre, se sert du vers suivant :

Se subito la nuvola scoscende.

La rapidité de deux *sdruccioli*, et la force et la dureté du mot *scoscende*, expriment à merveille l'une et l'autre idée.

Par le vers suivant, chant 1, *Enfer*,

E come quei che con lena affannata,

il veut exprimer l'anxiété d'un homme échappé d'un naufrage, et qui semble montrer la palpitation de son cœur par sa respiration oppressée.

L'accent très-forcé sur *che*, et *con*, l'hiatus des deux *a*, peignent au naturel cette image.

§ 630. Souvent, en voulant caractériser l'harmonie imitative, les petits et souvent les grands poëtes se trompent : chacun veut y apercevoir des beautés et des artifices différens qui n'existent que dans l'imagination échauffée par la passion qu'on a plutôt pour un auteur que pour un autre : on leur fait dire ce qu'ils ont été fort loin de penser peut-être. Il me semble voir renouveler l'exemple de cette dame galante qui, le télescope en main, en apercevant dans la lune deux ombres inclinées l'une vers l'autre, crut voir deux amans heureux; pendant qu'un curé était sûr de voir dans les mêmes ombres deux clochers d'une cathédrale.

J. J. Rousseau admire dans les vers de *Tasso*, cités au § 620

Teneri sdegni, e placide e tranquille, etc.

l'emploi des *l* pour imiter des images tendres et délicates ; et cependant, dans le vers cité au § 618,

Mille e mille latrar voraci scille, etc.

par lequel il veut exprimer les images les plus hideuses et les plus rebutantes, telles qu'elles conviennent aux monstres de l'enfer ; il redouble non-seulement dans la rime d'une octave entière, mais aussi au milieu des vers le son des *l* (1).

---

(1) J'observe que l'imitation n'est très-souvent que l'effet du hasard, ou de la nécessité d'employer certains mots heureux qui entrent naturellement dans la composition de la phrase. Les sons des lettres dont nous avons marqué les caractères particuliers, n'imitent pas toujours la chose dont ils sont le signe : quelquefois même ils marquent le contraire. Ce qui semble affaiblir en quelque sorte la théorie de l'imitation dont nous avons parlé dans cet article. Ainsi les *l*, ces consonnes palatales

M. *Biagioli*, dans son Traité de la poésie italienne, admire avec beaucoup de goût un vers de *Dante*, choisi du neuvième chant du *Purgatoire* :

Ma pria tre volte nel petto mi diedi.

le poëte, dit-il, non-seulement a voulu nous faire savoir qu'il se frappa trois fois la poitrine; mais aussi il veut nous faire sentir, par la combinaison du rhythme, les trois tems des coups dont il se frappait. Celle-ci serait-elle encore une illusion! Le poëte s'est-il proposé de faire ce que nous lui attribuons? Je dis que si ce vers n'est pas l'effet du hasard, il est certainement un prodige de l'art poétique.

§. 631. Avant de terminer cet article, je veux faire voir ici briévement l'application des principes établis jusqu'à présent pour la construction des vers. Ce qu'il est facile d'obtenir par l'analyse des élémens physiques de la langue. Qu'on se mette à examiner, par exemple, les qualités dont le vers *endecasillabo* est susceptible; on commence par le décomposer en onze parties ou syllabes, et chacune de ces parties en plusieurs élémens ou lettres qui les composent. Par cette décomposition on en découvre les caractères, en examinant :

1° Quel est le nombre et la combinaison des accens toniques qui vivifient les onze syllabes : et l'on verra une diversité considérable de son, de valeur, d'énergie ou de faiblesse, de douceur ou d'âpreté, et une infinité de nuances qui sont l'effet de plusieurs combinaisons différentes des accens graves et aigus, et des césures qui les

---

dont le son est doux, moëlleux et agréable, ne peuvent pas imiter la signification des mots *rubello*, *fellone*, *crudele*, *fragello*, etc. Les z, qui ont un son âpre et sifflant, et qui peignent les mots *asprezza*, *fierezza*, *disprezzo*, etc., imitent aussi très-bien (au moins dans la bouche des Italiens) les mots *vezzo*, *dolcezza*, *carezza*.

relèvent plus ou moins, comme nous l'avons déja observé. 2°. Quelles sont les qualités et la nature des lettres voyelles ou consonnes, et quel est le nombre de ces lettres qui entrent dans la composition de chaque syllabe : et l'on verra comment le tout qui en résulte, prend par une infinité d'autres combinaisons, différens caractères et plusieurs nuances de ces caractères mêmes qui imitent les images des choses que la parole se propose de représenter.

Par cette méthode, le poëte habile sait apprécier au juste les couleurs et la valeur de chaque vers, comme l'habile chimiste sait calculer la valeur des acides selon la différente quantité de l'oxigène qui entre en composition avec l'àzote.

On peut consulter sur cet article le savant Marmontel, dans ses *Elémens de Littérature*, aux mots *harmonie de style* (1).

§ 632. Je ne m'étends pas davantage sur cet article, aussi intéressant que difficile, de la versification. Malgré la faiblesse de mes talens, j'en ai dit assez pour ceux qui sentent du ciel l'influence secrète de la poésie : mais j'en ai dit fort peu, et peut-être inutilement, pour ceux pour lesquels *Phébus est sourd et Pégase est rétif.*

---

(1) Cependant je ne saurais pas adopter en maxime ce que Marmontel dit à l'endroit cité, au sujet de l'articulation des consonnes dans le passage d'un mot à l'autre. *Il est plus facile*, dit cet auteur, *de doubler une consonne en l'appuyant, que de changer d'articulation*. Par ce principe il propose de préférer que la lettre initiale d'un mot soit la même que la finale du mot qui la précède : autrement, dit-il, le passage d'une consonne à l'autre serait pénible pour l'articulation. Il approuve par là et il préfère les expressions suivantes : *Le soc qui fend la terre ; l'hymen n'est pas toujours entouré de flambeaux ; il avait de plan vif fermé cette avenue*. Cette articulation de *soc qui*, *hymen n'est*, *vif fermé*, est très-pénible, si je ne me trompe, à mon oreille : elle n'a rien de commun avec la prononciation double des consomes qui se fait en un tems : et les exemples cités offrent dans les deux consonnes qui sont les mêmes, deux articulations distinguées en deux tems.

## ARTICLE VII.

## DE QUELQUES DÉFAUTS DANS LES VERS; ET DES VERS PROSAÏQUES.

§ 633. Par tout ce que nous avons observé dans les chapitres et articles précédens, il sera facile de connaître quelles sont les causes qui rendent vicieuse la construction des vers, et qui refusent à l'oreille toute la satisfaction qu'elle a droit d'exiger. Il ne sera pas moins facile de relever toutes les beautés qui rendent aimable la versification. En évitant, autant que l'on peut, l'excès des répétitions, je me contenterai de réunir ici quelques-unes de ces règles principales qui contribuent à faire écarter certains défauts, et à suivre certaines conditions dans la construction des vers, pour en obtenir cette douce harmonie qui en est le but principal.

§ 634. I. En général, le vers est défectueux lorsque les mots y sont longs, et passent le nombre de trois syllabes, comme:

Nemica *naturalmente* d' amore. *Petr.*

§ 635. II. Sont également réputés mauvais les vers où plusieurs mots commencent par les mêmes syllabes, le vers suivant de *Marini*, qui se faisait un plaisir de dégrader la beauté de l'art, par un jeu insipide de mots:

Nasce il sommo Fattor fatto fattura.

Il faut donc, en général, éviter ces vers qui frappent l'oreille de plusieurs syllabes, ou de deux qui sont les mêmes, et trop rapprochées. Ainsi un Italien n'aimerait pas trop les vers suivans de Dante; quoique les

grands poëtes ne fassent pas attention à ces sortes de défauts minutieux :

Ch' io fui per ritornar più volte, volto.
Questa selva selvaggia, ed aspra, e forte.

§ 636. III. Qu'on dise de même de certains vers dans lesquels la répétition des consonnes semblables et des mêmes mots, est très-fréquente. Ainsi les vers suivans de Voltaire ne sont pas exempts de tout reproche :

*Par de là tous* ces Cieux *le Dieu des* Cieux *réside.*
HENRIADE, ch. 7.

*Le* Ciel *est sous ses yeux : de mille astres divers*
*Le* cours *toujours réglé l'annonce à l'univers.*
HENRIADE, ch. 10.

Par cet amas d'*s* toujours sifflantes, qui n'ont aucun objet d'imitation, il me semble entendre l'*aigre cri de la scie*, de Clément.

L'ab. Arnaud trouve les mêmes défauts dans les tragédies de Racine ; comme dans le couplet suivant, qu'il prend au hasard dans *Athalie*, acte 1, sc. 2.

*Et c'est sur tous ces rois sa justice sévère*
*Que je crains pour le fils de mon malheureux frère.*
*Qui sait si cet enfant par le crime entraîné*
*Avec eux en naissant ne fut pas condamné ?*

Dans *Iphigenie*, acte 2, sc. 1, le même Arnaud condamne la répétition du mot *avec.*

*Maintenant tout vous rit : l'aimable Iphigénie*
*D'une amitié sincère* avecque*vous se lie.*
*Elle vous plaint, vous voit* avec *des yeux de sœur;*
*Et vous serez dans Troyé* avec *moins de douceur.*
*Vous vouliez voir l'Aulide, où son père l'appelle,*
*Et l'Aulide vous voit arriver* avec *elle.*

§ 637. IV. Les vers dans lesquels plusieurs mots sont terminés par la même lettre sont inexacts, comme :

Fra tanti tuoi divini alti concetti. *Petr.*
Sotto morti insepolti, egri, sepolti. *Tas.*

§ 638. V. Deux mots de suite, dont le second commence par la même voyelle (ou consonne) qui termine le premier, surtout si cette première voyelle est accentuée, rendent le vers très-rude et très-désagréable : comme,

Potrà amor più ch' ogni valore umano.
Vedrò ornato il mio signor mai sempre. *Petr.*

On ne permettrait de semblables rencontres de voyelles et de consonnes ni même dans la prose où les expressions suivantes sont très-vicieuses, *egli ama ora assài, esser sfacciato, voler rompere*, etc., comme l'observe *Celso Zani* (*della Rettor. e della Poetic.*).

§ 639. VI. Les vers terminés par un mot d'une syllabe ne sont pas agréables : comme,

Abraam patriarca, e David re.

§ 640. Cependant tous ces défauts énoncés sont autorisés par des auteurs respectables : et l'on peut les admettre dans la composition des vers, quand on sait en saisir l'à-propos, ou quand une forte nécessité l'exige : ils sont tolérés en effet, mais rarement, et dans les poëmes de longue haleine. Quelquefois, comme nous l'avons déja observé, loin d'être des défauts, ils ont la beauté de l'harmonie imitative. Souvent ces petits défauts sont imaginés exprès et à dessein dans les matières badines, et ils brillent par l'effort de l'imagination du poëte.

§ 641. Ces mêmes mots de trois, de quatre, de cinq et même de sept syllabes réprouvés par la règle 1, § 634, produisent un effet admirable lorsqu'ils sont employés à propos et au commencement du vers. Rien de plus beau en effet que ces vers du Tasse, chant 1 :

Ali bianche vestì ch' ân d' or le cime,
*Infatigabilmente* agili e preste.

et ces autres du chant 16, st. 59 :

Me tosto ignudo spirto, ombra seguace
*Indivisibilmente* a tergo avrai.

et

et cet autre excellent vers du même auteur, dans lequel, voulant donner des couleurs fortes au caractère féroce d'Aladin, roi de Jérusalem (ch. 1, st. 90), il dit :

*Spietatamente* è canto : e non obblia, etc.

Petrarca, dans la *Canzone* 8, dit avec beaucoup de grace :

Gentil mia donna io veggio
Nel mover de' vostri occhi un dolce lume
Che mi mostra la via che al ciel conduce :
E per lungo costume,
Dentro là dove sol con amor seggio
Quasi *invisibilmente* amor traluce.

Le même, au sonnet 1, dit :

*Celatamente* amor l' arco riprese.

Ce vers de *Guarini*,

*Irremisibilmente* condannata,

exprime à ravir l'image d'un homme condamné à une peine, sans espoir de pardon.

Lorsque l'abbé *Frugoni*, dans un de ses sonnets, voulut peindre Annibal sur les Alpes, d'où il montrait à ses soldats avides les plaines immenses de l'Italie et les richesses qui devaient être leur butin ; il débuta par les vers suivans qui rendent l'image de ce grand guerrier :

*Ferocemente* la visiera bruna
  Alzò sull' Alpi l' affrican guerriero,
  Cui la vittrice militar fortuna
  Ridea superba nel sembiante altero.
Rimirò Italia, etc.

*Voyez* le Recueil de prose et de vers dans mon *Traité de la Prononciation*, § 132.

§ 642. Pour savoir placer à propos ces mots énergiques et pittoresques, il faut avoir, non-seulement ce qu'on appelle de l'esprit, mais plutôt ce que *Muratori*, dans sa parfaite Poésie, appelle l'*ingegno*, le génie qui sait donner à tout son à-propos.

Mais pourquoi, dira-t-on, le vers de *Petrarca*, indiqué à la règle 1, § 634, serait-il défectueux, pendant que ces autres ne le sont pas? Je réponds que le mot *naturalmente*, par sa longueur, y dérange l'ordre des accens, étant placé au milieu du vers : au lieu que ces autres mots, malgré leur longueur, gardent constamment les places des accens sur la quatrième et la huitième, ou sur la sixième, selon les règles de l'*endecasillabo* (§ 422, n. 1, 2.)

§ 643. Enfin la diphtongue *uo* dans les mots *giuoco*, *fuoco*, *pruova*, *nuovo*, *spagnuolo*, *cuore*, *suono*, *buono*, etc., se prononce comme *o* simple dans les vers qui deviennent par là plus doux : et l'on prononce et même on écrit *gioco*, *foco*, *novo*, *core*, etc. (1).

§ 644. Il y a deux sortes de défauts par lesquels les vers peuvent être prosaïques, c'est-à-dire semblables à la prose : défaut d'harmonie, et défaut de style, de coloris,

(1) Je ferai ici une observation sur le mot *cuore*, déjà faite par l'abbé *Antonini*, et que je crois très-judicieuse. Lorsqu'on veut attacher à ce mot un sens de dureté et de cruauté, il faut le prononcer avec l'*u* qui peint l'idée et donne à la voix un ton qui exprime l'idée et le sentiment dont on est affecté. On devrait prononcer avec l'*u* les expressions suivantes, *cuore di tigre*, *cuore ingrato*, etc. C'est tout le contraire lorsqu'on veut désigner un cœur tendre et aimable; on le prononce et même on l'écrit sans *u*.

Ainsi on prononce et l'on écrit

*Core* di gentilezza, e di pietade.
O bella man che mi distringi il *core*. PETR.

Et l'on pourrait prononcer et écrire mieux avec un *u* traînant, le mot *cuore* dans les vers suivans de l'abbé Métastase, drame *Didone abbandonata* :

Vedi quanto t'adoro, ancorchè ingrato!
Con un tuo sguardo solo
Mi togli ogni difesa, e mi disarmi.
Ed ai *cuor* di tradirmi? e puoi lasciarmi?
Ah! non lasciarmi no, etc.

d'expression poétique; d'où résultent les vers faibles, languissans et timides. Le premier défaut est du versificateur, le dernier est du poëte.

§ 645. Le défaut d'harmonie dans le premier cas dérive du mauvais emploi que l'on fait de l'accent : c'est par là qu'on rejette comme prosaïques quelques vers italiens ou français; et c'est par le jeu des accens plus ou moins purs, plus ou moins compliqués et affaiblis dans le tour de la phrase que dépend le plus ou moins d'harmonie dans les vers comparés entre eux. Nous avons observé dans tout le cours de ce premier volume que l'accent dans les mots n'est pas toujours pur, c'est-à-dire qu'il est plus ou moins énergique, à mesure qu'un mot garde un rapport et une liaison intime avec le mot qui le suit (§§ 61, 144, 146, 521, 545.).

§ 646. Marmontel (*Elém. de Littér.*, mot *Prosaïque*) prétend que les vers suivans, de Boileau, n'ont aucune harmonie, et que le dernier est pénible à l'oreille :

*Tel est devenu fat à force de lecture,*
*Qui n'eût été qu'un sot, en suivant la nature.*
*Un sot savant est sot plus qu'un sot ignorant.*

Cependant je vois que dans ces vers, presque tous les accens y sont purs et bien distribués : j'y sens beaucoup d'harmonie, précisément dans le dernier. Ou que je me trompe donc, ou que Marmontel ne jugeait pas toujours des vers selon le véritable esprit de la versification.

§ 647. Il y a des vers français qui semblent prosaïques à l'oreille des Italiens; cela dérive des *e* muets qu'on prononce quelquefois très-mal. Ces *e*, dans la texture du vers, ont souvent un son trop faible pour pouvoir établir une distribution harmonique de tems entre les brèves et les longues. Lorsqu'on prononce, par exemple, les

mots *elle*, *quelle*, *une*, *faire*, *dire*, on en fait presqu'une syllabe, comme dans les mots italiens *il*, *quel*, *un*, *far*, *dir*. Alors le vers, ayant une syllabe de moins, ne sera plus harmonieux.

Cet inconvénient arrive lorsque l'*e* muet n'est pas appuyé de deux ou trois consonnes qui suppléent aux défauts du tems.

Mais les Français ont su parer en grande partie à cet inconvénient, en s'imposant pour règles, 1° que l'*e* muet final qui n'a aucun appui de quelque consonne, comme dans *donnée*, *envie*, *joie*, etc., ne peut entrer dans le corps du vers qu'au moyen de l'élision; 2° que si tel *e* muet est placé au milieu des mots, il compte pour rien dans la prononciation; comme dans les mots *agréera*, *louera*, *dévouement*, etc., qu'on prononce comme *agréra*, *loûra*, *dévoûment*. Ainsi on approuve en français le vers suivant:

*La joie est naturelle aux ames innocentes:*

mais on condamne comme fort mal construit, cet autre:

*Ils vous louent tout haut, et vous jouent tout bas.*

FIN DE LA SECONDE PARTIE.